índice
de artes y letras

O 7 ✶ NUM. 53 (XXXII) MADRID, 15 DE JULIO 1952 PRECIO: 7 PTAS.

VISITA A MENENDEZ PIDAL

AUTOR DE CINCUENTA LIBROS DOCTOR DE ONCE UNIVERSIDADES VEINTICUATRO VECES ACADEMICO

por VICENTE CARREDANO.

FELIZMENTE, guardo una caja grande de sorpresas. Y ante ciertas cosas me considero joven, muy joven. Y me pongo contento.

Sucedió así: A las siete de la tarde don Ramón néndez Pidal me había citado en su casa. Razón: el Pre Feltronelli. Objetivo: hacerle una entrevista.

Había meditado cumplidamente. Llené varias fichas de pretas. Justas, medidas, presuntuosas. Las metí en el bolsillo uierdo de la chaqueta. Y peinado, cepillado y orgulloso salí casa.

La Castellana estaba caliente y rameada de acacias. Desde tranvía, entre las tocas de dos monjas, el grueso moño de la jer de un sastre (ella se lo contaba en voz alta a otra mu- y el rostro sudado de un hombrecillo bizco, yo veía el aire, árboles y el cielo como suprema aspiración del momento. Y el aire, y en los árboles, y en el cielo, la barba blanquísima don Ramón. Iba preocupado.

En esos momentos me di cuenta de algo que hasta enton- no había pensado. Don Ramón rara vez sale en los perió- os. Esto que, a simple vista, puede parecer una banalidad, alteró sobremanera. Lo vi claro. No, las preguntas que con to cuidado había elegido, esas preguntitas justas, medidas resuntuosas, no me iban a servir de nada.

L apearme del tranvía, dudé. Quise guardar el formulario para otra ocasión. Para cuando llegara un ilustre publicis- americano, por ejemplo. Pero no. Mi duda sólo duró un ins- te. Rompí las cuartillas.

Ya por la Cuesta del Zarzal arriba, en mi ánimo se había jado otra entrevista. Las preguntas eran menos medidas, me- justas, menos presuntuosas. Abrí el portón. En un lateral, número 23. Las veredas del jardín, formadas por piedras ueñas y redondas Me contagié de quietísimo verano. Den- de esos muros estaba Junio. Fuera, sólo el sudor de Junio. s gritos de Junio en la ciudad.

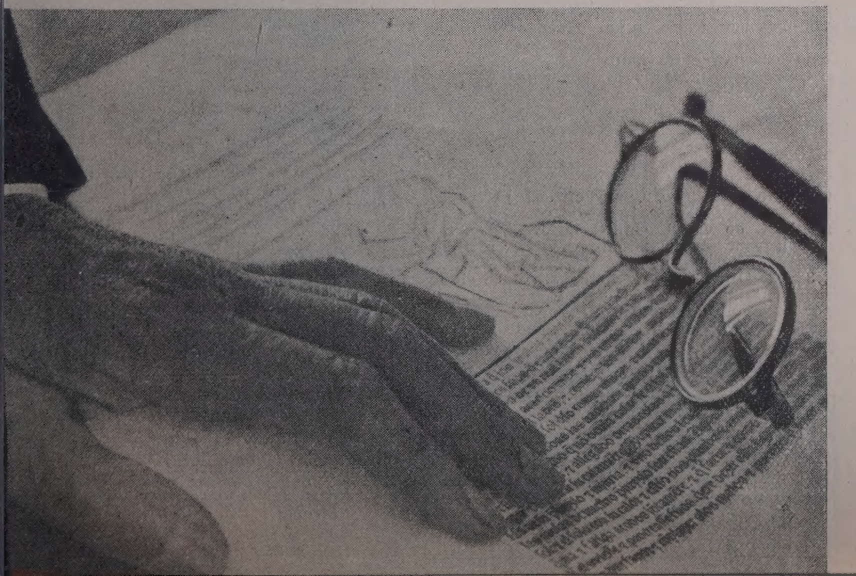
Miro el balcón desde el jardín. El bal- del cuarto de trabajo. Donde don Ra- n investiga. Donde don Ramón escri- Donde don Ramón sueña. Desde í partió el Cid a cabalgar las calza- del siglo XX.

Más tarde, desde el balcón (balcón de anada), miro el jardín. Esta mirada ayuda a comprender mejor ciertas as. Es un paisaje pequeño, doméstico, marcado. Don Ramón está junto a mí. diciéndome el nombre de los árboles y el de los pájaros que en la noche los habitan. Y me dice que aquel terreno será una fábrica y que donde están aquellas casas antes estaba el bosque.



Menéndez Pidal, *Azorín* y Marañón, en París, el año 1939

DON Ramón se siente satisfecho. Le agrada volver a Roma. Pienso que bajo la barba muy blanca, bajo la piel, bajo los lentes, bajo los húmedos ojos, late un corazón hacia la vida, cargado de amor inmenso, de amor inocente.



La mano y los lentes de D. Ramón Menéndez Pidal

Don Ramón habla lento, con gastada voz de tenor. Y ni en la voz ni en el gesto hallo extrañeza. El habla como un viejo. Sabio y viejo. «Es el príncipe de hadas que ha despertado a la Cenicienta dormida, quien, en agradecimiento, le ha revelado algunos secretos de los antiguos tiempos». Así le describió Morf. Así le veo yo ahora.

Ya todo en mí es hechizo de «antiguos tiempos». La transposición prodigiada hacia cosas que ocurrieron atrás, lejos, lejísimo y que me las cuenta un anciano de blanca barba, tan anciano que parece haber presenciado esas cosas que me cuenta. Y tan sabio que conoce la esencia última de personajes nacidos en la distancia de cinco, seis, de siete siglos. Y el móvil íntimo de los sucesos de entonces.

AHORA estamos sentados en el centro de la estancia. En un silencio de don Ramón resbalo los ojos sobre los apretados lomos de la biblioteca. Sobre los papeles de la mesa. Un aire caliente y lumínico lo inunda todo. En un grueso volumen encuadernado en piel verde imagino grabado en letras amarillas, brillantes: Ramón Menéndez Pidal, autor de cincuenta libros. Doctor *Honoris Causa* de once Universidades. Veinticuatro veces académico.

Pero él vuelve a hablar y la última picadura en mi conciencia profesional queda ahogada. Nada tengo que preguntar-

(Continúa en la pág. 17)

Carta del Director

"CAMPO ABIERTO"

Campo abierto es una novela de la guerra civil española, vista desde el lado rojo, que me llega desde Méjico en paquete ordinario. Su autor, Max Aub. Quiero coger al toro, al tema por los cuernos, pues comparto el juicio de José María García Escudero sobre la cuestión. «No sé qué especie de condenable pudor ha dejado prácticamente virgen ese acontecimiento formidable (nuestra guerra) al que todavía no han pagado su deuda ni nuestro cine, ni nuestro teatro, ni nuestra poesía, ni nuestra novela, si es que en vista de tan pasmosa ceguera vale continuar llamándolos *nuestros*.»

Campo abierto viene a llenar ese vacío en alguna medida, si bien de un modo parcial y, por tanto, insuficiente y por tanto, injusto. Es, creo, el problema de la literatura política no bastante valerosa para llegar a las últimas consecuencias: Desconocer al enemigo. No comprenderle. No intentar conocerle. No quererle comprender. Así el resultado ha de ser siempre, sin excepción, como en este libro de que nos ocupamos, una verdad a medias que no resiste, desde un punto de vista objetivo y honrado, medio minuto de análisis. Y es una lástima, porque como novela novela, el autor ha conseguido en *Campo abierto* una obra de aliento indudable, llena de vida, escrita no sólo con el corazón, corajuda, caliente, verdadera... El mal empieza—valga el juego de palabras—cuando acaba la novela y empieza la fábula, la historia. Como soldado de ella, con la mano sobre el corazón, debo decir a Max Aub que no es verad: las cosas no sucedieron como él cuenta o piensa—no se trata de poner en duda su buena fe—que sucedieron. Ni mucho menos. Ver en «la otra orilla» todo nefasto y nefando es tan falso e injusto como verlo todo color rosa. Y eso sin entrar ahora en las razones morales e intelectuales profundas que dieron lugar a los hechos, sino ateniéndose simplemente a lo más superficial y lamentable de ellos: a las destrucciones y la muerte. Y con independencia ahora también de quien haya ganado esa guera y de quien la haya perdido. (Ya volveremos sobre el tema—tan apasionante me parece—en un próximo Cuaderno de la Colección *Política y Literatura)*.

En la raíz de los sucesos que dieron lugar al cisma hubo uno de la máxima importancia, que Max Aub pasa por alto con evidente imprevisión. Eso suceso es la herida abierta en la conciencia religiosa de España por los enemigos de su fe: los indiferentes, los ateos, los blasfemos, los profanadores... Más que otras «causas» de aparente mayor cuantía, el ataque a esa fe dibujó desde el principio el mapa moral de las fuerzas en guerra y rompió a España en dos, como una granada. Y aunque parezca una salida de tono y Max Aub no lo crea, sin tener presente esa fe no se puede escribir una novela completa—no castrada, no manca—de la guerra civil española. Viene de muy lejos, está muy trasegada en el alma de nuestro pueblo, precisamente del más humilde y en apariencia alejado de ella, para no tenerlo en cuenta en cualquier relato y revisión del cipizape...

El autor de *Campo abierto* ha prescindido del hecho consumado, superior y anterior a toda filosofía, a toda logomaquía, y en el pecado lleva la penitencia: se ha quedado a mitad del camino. La novela que falta de ese «acontecimiento formidable» ha de ser *entera*, como entero fué el acontecimiento y su proyección en el futuro del mundo y de la historia. No se juega impunemente con fuego sin quemarse, y el falseamiento de la vida es un fuego que a quien más quema es a quien lo atiza. Hay que explicarse al enemigo. Si ese enemigo es de la misma sangre, tiene el mismo «padre», hay no sólo que explicárselo, sino comprenderlo y, además, amarlo. Yo no creo—y lo he dicho ya públicamente en otro lugar—en las dos Españas. Creo en dos grupos, dos tribus, dos clanes de españoles. Hasta que esas dos tribus desaparezcan la novela entera y verdadera de nuestra lucha intestina y cruel no podrá escribirse.

Max Aub ha abierto con su *Campo abierto* un capítulo, en el que se oyen con frecuencia, a través de la sangre, latidos de verdad. Hay que dejar aparte ese capítulo, escribir otro igualmente extremoso e injusto y fundir ambos. Lo que salga puede no ser una novela, sin duda no será una novela; pero sólo con los materiales de lo que salga podrá construirse algo que se aproxime a la verdad que todos en el

(Continúa en la pág. 16)

CIEN AÑOS DE NOVELA POLICIACA

«El caso del zapatito bordado» en la China de los Ming



CONFESAMOS que de la cultura china conocemos bien poco más que aquel famoso principio del cuento de Andersen: «Allí todos los habitantes son chinos y el emperador también es chino...» «Cuento chino» es entre nosotros expresión de enredo, fábula, mixtificación o embuste, pero ignoramos el camino de tal atribución. La verdad es que no es totalmente deshonrosa, ya que China cuenta con una literatura narrativa poderosísima y fértil que apenas si asoma a Occidente alguna vez en ediciones poco frecuentadas del llamado gran público.

Por eso parece extraño a primera vista por hablar de novelas policíacas en la vieja China de las dinastías imperiales, más conocidas por las cerámicas, los bronces, la pitura sobre sedas o cualquier otra forma del arte.

En abril de hace dos años, un lector alerta comunicaba a Mistère Magazine—en ese «Correo de los lectores» donde asoman frecuentemente expertos aficionados al género—que en un número extraordinario de *Confluences*, dedicado a la novela y sus problemas, de algún tiempo atrás, se hablaba de tal manifestación literaria de la China de los Ming.

En efecto, bajo la firma Houang-Kia-Theng, el religioso P. Francisco Houang revelaba la existencia de un género narrativo de tipo criminal, en que, a diferencia de tantas obras en que el crimen es fuente artística de primer orden y a semejanza solamente de nuestros génros policíacos, tiene tanta importancia el argumento que se desarrolla en torno al crimen y su proyeción, en las almas de los protagonistas como el hecho de la investigación y descubrimiento de la verdad. Dada cuenta de la existencia durante la dinastía Ming (1368-1633) de una novela muy difundida, *Pao Kong In*, donde interviene activamente un funcionario, especie de «mandarín-detective», llamado Pao-Kong. También anotaba el hecho de que una de las novelas de este período más famosas por su valía literaria, llamada *Yien Tche*, incluída en la famosa antología *Yeao Tchai Tche*, que parece ser se puede traducir algo así como *Historias extraordinarias* o *extrañas* es de este tipo, siendo su autor Pou-Song Ling (1630 y 1715).

La personalidad de este escritor nos hace pensar en la de Edgar Allan Poe. No sólo por el título de su obra, sino también por estar considerado en China como el gran creador del relato breve, ya que en las épocas anteriores existió con gran profusión un tipo de novela que si a algo se parece en su forma externa es a nuestros folletines del siglo XIX. Paralelismo curioso, ya que no tenemos datos para decir que en el caso de China sean un auténtico antecedente como en Europa.

El articulista dejaba constancia de que *Yien-Tche* es la última obra del género, aunque no nos trazaba su génesis y evolución. Explica cómo este tipo de relatos tenían un sentido social y en el fondo latía en ellos un velado ataque contra las clases directoras encarnadas en el mandarinato. No estamos en condiciones de saber si se trataba de ataques tan poco fuertes como los que se pueden ver en algunas de las primeras novelas policíacas europeas respecto a la policía oficial, o si, como parece, alcanzaban mayor virulencia.

EL ARGUMENTO

El caso es que ante el aviso del lector la revista se puso en movimiento, llegó hasta el articulista, que había publicado ya su tradu ción en la revista suiza *Curieux*, y en u número del pasado año la insertó en sus p ginas.

Por nuestra parte, al leer la primera com nicación pensamos que la novelita nos e conocida desde algún tiempo antes,, y cre mos que no había que ir a Suiza a buscarl La memoria había ligado lo que decía el a tículo de *Confluences* con el recuerdo de u cuento leído en el precioso volumen *Trois co tes chinois du XVII siècle*, que, traducidos p Soulié de Morant, publicó la Colección «E Orient Lux» en 1926. Ahora, comparando *Yie Tche* con el relato que recordamos, aparece bastantes diferencias, aunque también abu dantes similitudes, tantas como para hac pensar en comunidad de estilo y procedimie tos, los que podría haber entre un cuento Doyle y otro de Stribling, o quizá, más aú entre dos cuentos de Doyle.

Vamos a relatar el argumento de nuest versión, que procede también de una famo antología—*Sing-che reng yènn*—y cuyo fin alcanza dramatismo de tonos helénicos. Podr titularse, modificando sólo una palabra de versión francesa, *El caso del zapatito bordad*

Se nos presenta al comienzo a Tchang, u joven huérfano, rico, dado a las diversione adorado por todas las mujeres de la ciuda que un buen día ve una muchacha en u ventana, de la que se enamora. En otro pas por su calle logra que ella le dé un zapati bordado, que él pone en manos de una espec de Celestina que le visita en su nombre y d muestra su embajada precisamente por el z pato. Así, con alguna mirada a la joven de ventana, transcurre el tiempo, hasta que un d arrebatan a Tchang de su biblioteca cuat enviados del gobernador. Llevado ante el t bunal se le pregunta cómo entró en relaci nes con aquella muchacha y de qué modo h matado a su padre y su madre.

LA SOLUCION

Tchang queda anonadado, balbucea, nieg pero se le presenta el testimonio de la m chacha, que ha declarado eran amantes. la interroga, pero ella se conforma con soll zar. El tormento, instrumento judicial chi por excelencia, hace su aparición, y el jove Tchang, criado en la disipación, no es capaz resistir mucho. La muchacha le pregunta si son ciertas sus primeras miradas a la venta y el cambio de regalos que le hizo a él, p seedor del zapato bordado. El afirma, y el g bernador no quiere saber más, y ordena lleven a la celda de los condenados a muert Pero Tchang, en medio de su aturdimient tiene fuerzas para lograr de sus carceleros l detalles del problema. Aquí el relato sal atrás y nos hace saber cómo la muchach había encontrado a sus padres asesinados una habitación cerrada—notemos es éste u de los términos favoritos de la novela eur pea—y se había puesto a llorar y gritar has la llegada de los vecinos y la posterior de l policías del barrio. El interrogatorio del g bernador es modelo de sabiduría: Nada h sido robado, no se conocían enemigos a l muertos... Pregunta a la joven cómo es qu ella dormía en el piso bajo y los padres en superior. Ella contesta que sólo ocurría a desde unos días antes, en que ellos ordenar el cambio. El gobernador, al oír la respuest intuye la verdad:

—Tú eres la asesina de tus padres. O, p lo menos, ha sido tu amante. Dime su nombr

El cambio de habitación le ha revelado q los padres, al tener noticias de sus amor clandestinos, la habían obligado a cambiar habitación, y entonces él, furioso, los hab matado. El tormento que se inicia tras es escena es el que hizo que la joven pronu ciase el nombre del infortunado Tchang.

Pero éste se resiste a su suerte. Logra careo, y aunque ella insiste en que es cier que entraba a su cuarto, él sabe que lo ún que logró tras la visita de la vieja fueron gunas sonrisas desde la ventana. Repite s insistentes preguntas y logra que la joven di que aunque estaba siempre oscuro el cuart le reconocerá siempre muy bien gracias a gran cicatriz que él tiene en la espalda.

Tchang se apresura a desnudar su espald «la carne estaba lisa como el mármol». Vi Eterna—es el nombre de la protagonista— puede creer a sus ojos. El gobernador se orie ta ahora hacia la vieja. Esta se ve obligada confesar que ha sido su hijo quien usurpó puesto de Tchang y cómo, creyendo a Vi Eterna con otro amante, les asesinó a amb

En el otro cuento, el que publicó *Mistère M gazine*, aparecen con más vigor los element detestivescos. Hay gran parentesco, como c cíamos, en cuanto al conocimiento de los n vios, el enamorado acusado del crimen y el c sarrollo, en líneas generales; pero el muer es solamente el padre, y al lado del cadáv aparece el zapatito. El argumento es algo m complicado: El gobernador logra discernir q la muchacha y el acusado son inocentes, pe hay una amiga de ella y cuatro adoradores yos entre los cuales ha de hallarse el asesi Los conduce al templo de la divinidad prot tora de la villa, donde les coloca en la oscu dad, con el torso desnudo, y les dice que divinidad escribirá sobre la espalda del c pable. Les deja solos, y cuando regresa no cila en señalar al criminal.

El truco se parece a otros que en algún m mento usó Sherlock Holmes: Había hecho ñir con hollín las paredes. El malhechor, meroso de que el Dios escribiera sobre él, había arrimado a la pared y el hollín señaló evidencia de su culpabilidad.

Esta novela policial china no se desarro en las épocas posteriohes, nos dice Houa y él lo atribuye a la existencia del torme como instrumento judicial previo que hace necesarias las inducciones detestivescas, así mo a no haberse instituído una policía de ti científico como las occidentales. Sin embar una imitación de las obras antiguas apare en 1891 con el título *Si Kong An*, y, desp de producirse el contacto con Occidente, novelas policíacas han gozado de gran favor sus presentadores han meditado sobre las racterísticas del género y las razones de aprecio por el público chino. El doctor Li Fou, al prologar las obras completas de nan Doyle, y Liu Chou en otras traduccion insisten en el valor del espíritu analítico los argumentos detectivescos.

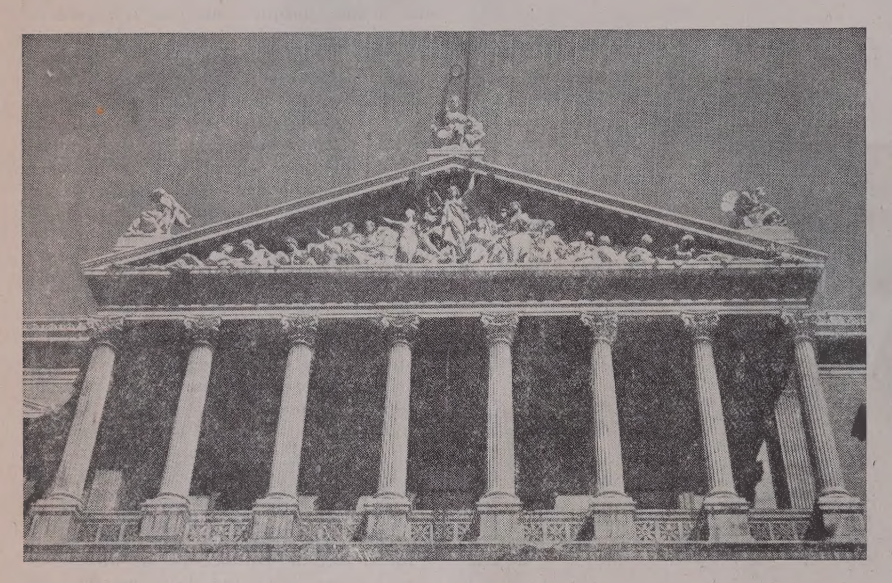
GEORGE CUFF.

En próximos números:

Razones de una hegemonía literaria.
El reverso del detective.
Los discípulos de Sherlock Holmes.
Huellas detectivescas en Grecia.

EL MUSEO HA MUERTO

¡Viva el museo!



EL Museo de Arte Moderno va a dejar de existir. O, mejor dicho, va a ser dividido en dos, cuyas denominaciones se pretende sean más ajustadas con relación a las obras que se expongan en sus salas: Museo de Arte del siglo XIX y Museo de Arte Contemporáneo. *INDICE, respondiendo a su constante atención por los problemas del arte actual, ha querido dar a conocer la opinión de dos pintores (Daniel Vázquez Díaz y Pancho Cossío), dos escultores (José Planes y Angel Ferrant), dos críticos de hoy (José Antonio Gaya Nuño y Ramón D. Faraldo) y un «espontáneo», nuestro colaborador Moreno de Páramo, con el propósito de que sus juicios, directamente interesados, puedan servirnos de orientación.*

Nuestro deseo es que el Arte, con museos o sin ellos, constituya una actividad vital, animosa y siempre dispuesta a la renovación.

Si a ello contribuye la desaparición del «antiguo» Museo de Arte Moderno y la creación de otros dos Museos que diferencien y «clasifiquen» el arte de dos épocas distintas, todo habrá sido útil y fructífero.

1.-¿Es acertada la división?

2.-¿No complicará, en vez de simplificar las cosas?

3.-¿Cuál de los dos museos debe quedar en el primitivo edificio?

4.-¿Qué lugar considera adecuado para el excluído?

VAZQUEZ DÍAZ

1.—Acertadísima. Son dos épocas diferentes y deben figurar en instalaciones separadas.

2.—Es cuestión de bien seleccionar para bien simplificar las cosas.

3.—En el primitivo edificio debe quedar el Museo del siglo XIX, que hoy necesita de un local mayor.

4.—El nuevo Museo de Arte Contemporáneo que hoy empieza a formarse podría provisionalmente instalarse enfrente, es decir, en lo que hoy es Archivo Histórico, hasta que tengamos el Palacio Museo de Arte que necesita Madrid, capital de España.

COSSÍO

1.—¿La división? Pues sí, si se divide bien; al menos está indicada en estos tiempos de especializaciones. Pero no debe fiarse todo a la bondad de los propósitos, porque de éstos se dice que está empedrado el Infierno. Sé que se quiere algo más en consonante con el tema que nos interesa y ocupa o que tenga una mayor relación con él. Pues bien, recuérdese lo que dió de sí *el buen propósito* de la pasada Bienal. No, no son, pues, los propósitos los que cuentan.

2.—En la contestación anterior va implícita ésta.

3.—El Refranero aportaría copioso material para el caso, pero no estamos para refranes: lo que el *tiempo actual* crea debe moverse donde *la vida actual* transcurre. Dejemos el Museo Contemporáneo sobre la autopista de los aeródromos y llevemos *la Historia* a un barrio con perfume de acacias decimonónicas.

4.—También queda contestada.

PLANES

1.—No creo que la división en dos del Museo Nacional de Arte Moderno responda a una delimitación estética precisa. Si se intentara separar las obras que lo integran y las que deberían figurar en él, según una clasificación rigurosa de las modernas tendencias, serían precisos no dos, sino muchos Museos.

2.—Creo que la división complicaría las cosas, porque desviaría el interés por los antecedentes inmediatos de las artes actuales y favorecería, por otra parte, la opinión de quienes, equivocadamente, les niegan una estirpe auténtica; no es preciso acudir al tiempo como base de una clasificación cuando existen para ella puntos de vista verdaderamente sustantivos.

3.—No se debe desplazar del edificio donde actualmente se encuentra el Museo el conjunto más importante de las obras que lo integran y que le dan su carácter y su rango.

4.—Nada se me ocurre sobre este punto. Seguramente, y dejando aparte las anteriores consideraciones, con el transcurso del tiempo nos habremos habituado al edificio que se elija y nos parecerá la sede natural de la nueva pinacoteca.

FERRANT

1.—Dependerá de la interpretación que se le dé. Podría ser acertada si respondiera a una solución de continuidad.

2.—Las complicaría si al fin resultara—aun parcialmente e incluso antes de nacer—otro Museo del siglo XIX.

3.—El del siglo XIX. Se hallaba en su casa.

4.—Por lo pronto, ningún edificio de esos en que todo es fachenda. Lo primero, las interioridades: la médula. Y antes que la médula, su gestación. Luego, una estancia, por pequeña que fuese, transitoria o ampliable, en la que todo, desde una pestaña del portero, contribuyese a la justificación de germen vital con que habríamos de establecerse. Por último, el Palacio cuyas puertas jamás se hubieran abierto con retraso.

GAYA NUÑO

1.—Lo es. No deben continuar actuando según un propio mecanismo el arte del siglo XIX y la gran experiencia plástica novecentista, de continua ebullición renovadora. No pueden obedecer a las mismas leyes museísticas un retrato de Vicente López y un bodegón de Pancho Cossío. Aunque no sea sino para concluir el dislate de la denominación «Arte Moderno», que englobaba el romanticismo.

2.—Complicará la burocracia de ambos Museos, con inmenso regocijo de los burócratas. Pero simplificará el campo visual del espectador, el que ahora no tendrá derecho a pueriles comparaciones entre Casado del Alisal y Benjamín Palencia. Deslindados los campos, cada uno de ellos permitirá enfoque propio. Todo quedará más claro, más personal, más unido a su época.

3.—El decimonónico. Quedaría en un edificio de su siglo, un edificio pretencioso y oficial, altisonante, con grandes dotes de vieja honorabilidad vestida de levita y chistera. Además, no debe olvidarse que el primitivo destino de este palacio fué el de Museo de Arte Moderno, de la modernidad y contemporaneidad isabelina, claro está.

4.—Ninguno. Ninguno de los utilizables. La importancia y calidad del arte de nuestro tiempo obliga a levantar un Museo nuevo, en la zona urbana de los ya existentes—Prado o Recoletos—, un Museo que me figuro de hermosa lineación nueva, sin pastiches barrocos. Un Museo de acero y cristal, que podría resultar baratísimo si se adoptara el modelo que Le Corbussier brindó gratuitamente, hace años, desde «Cahiers d'Art». Pero esto entra ya en la categoría de los sueños.

FARALDO

1.—En cuanto a separación de locales, probablemente sí. Es de esperar, por lo que se refiere a «arte contemporáneo», que el órgano desarrolle la función.

En cuanto a división histórica, temo que no pueda evitarse la creación de Museos ubicuos: uno tendrá que salir con frecuencia a comprobar que no se ha equivocado de Museo. Aunque de esto no tenga la culpa el Museo. Ni el Arte.

2.—Me parece muy saludable que se compliquen.

3.—Sería lógico que el arte de la vida contemporánea esté lo más a mano de esa vida. El Museo actual cumple este requisito para alojar a los modernos. Aunque yo nunca haya podido comprender ese curioso inmueble, con tanto espacio vacío, tanta dependencia sedentaria, tanta estatua, tanta escalera y donde todo está tan extraviado.

4.—De eso no tengo la menor idea.

MORENO DE PÁRAMO

1 y 2.—No creo exista un arte del siglo XIX y un arte del siglo XX. Sólo existe lo auténtico y lo camuflado. Uno y otro no pertenecen al tiempo. Artistas que vivieron en el siglo XIX, en el XI o antes de J. C., son más actuales que otros vivos o por vivir, cuyo sitio es el pudridero.

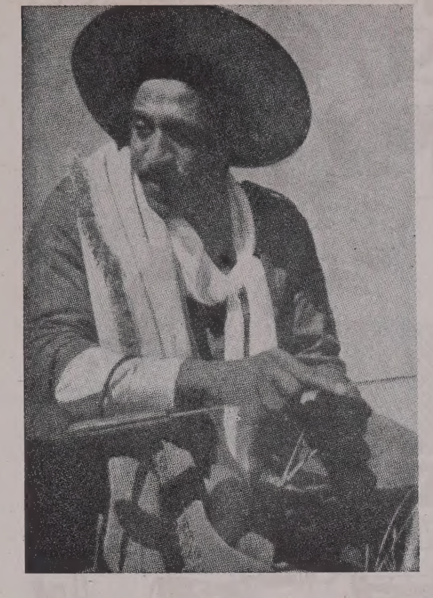
3 y 4.—Un Museo de Arte vivo debe situarse en un lugar de fácil visita; para lo otro, por el Este hay solares. Que vayan allí los curiosos de momias y de encontrar garrapatas.

Director:
Juan FERNANDEZ FIGUEROA

Subdirector:
Eusebio GARCIA-LUENGO

REALIDAD Y LITERATURA

El artículo que va a continuación, debido a la pluma de J. A. Portuondo, aborda un tema sobremanera interesante, en alguno de cuyos aspectos incidió también, en el último número de INDICE, nuestro colaborador Rafael Pérez Delgado. La visión de Portuondo sobre los problemas que estudia es amplia panorámica y, por ello, revela no pocos rasgos y caracteres comunes de buena por- ión de la actual literatura. José Antonio Portuondo se educó en Santiago de Cuba, u ciudad natal, y se doctoró en Filosofía y Letras en la Universidad de La Habana. ué becado por el Colegio de México, donde estudió teoría literaria, lo que le pre- aró para su trabajo actual como profesor de Literatura española en la Universidad de olumbia. El Dr. Portuondo ha dictado también cursos en las Universidades de Nuevo léxico, Wisconsin y California. Su artículo *Verdad en la ficción: La vida moderna n América vista por dos generaciones de escritores*, está recogido en la revista «Amé- icas», editada en español, inglés y portugués por la Unión Panamericana.





Gran parte de la literatura contemporánea muestra tipos representativos. *Izquierda:* vaquero brasileño. *Derecha:* indio peruano

LA VIDA MODERNA EN AMERICA, VISTA POR DOS GENERACIONES DE ESCRITORES

PERSONAJES COLECTIVOS:

El indio, el negro, el financiero, el campesino, el proletario...

Por JOSE ANTONIO PORTUONDO

Uno de los problemas que más han apasionado siempre a críticos y a teóricos literarios es el de las relaciones ntre la realidad y la literatura. Bastaría omparar varias traducciones de la *Poéca* de Aristóteles para advertir, en sus omienzos mismos, a cuántas interpretaones diversas ha dado lugar una sola alabra del estagirita, la palabra *mimes.* ¿En qué consiste mimesis, imitación reproducción poéticas? ¿Se trata de la pia servil de la realidad que propug- aron los preceptistas neoclásicos o está ás cerca de la verdad quien sostiene ue lo que «imita» el poeta es el método eador de la divinidad?

SPECTOS DE LA REALIDAD En el complejo proceso de la creación poética, *alidad* es factor constante, absoluto, ne tiene en la *literatura* expresión relava, determinada por el peculiar punto vista del escritor. De la *totalidad* de realidad, de la cual forma parte él ismo, contempla el escritor un *aspec-*, el que se aviene mejor con su intenón, el que, de acuerdo o no con sus ábitos e intereses de grupo social o de ase, estimula su reacción poética, reejo de una más honda y completa actitud vital. De aquí que, más aun que la realidad misma, la literatura nos revela una postura ante la realidad, surgida al choque del escritor con su propia circunstancia. Y, como todo escritor, es siempre, como ya había advertido Lope de Vega en *Las Fortunas de Diana,* alma y voz del silencio de muchos, su palabra y su postura descubren la posición de grupos mayores o menores, pero siempre significativos, frente a la circunstancia común.

Porque, aunque nos refiramos siempre a la realidad como un todo homogéneo, cabe distinguir en ella aspectos y esferas diversos a los cuales se aproximan, desde ángulos innumerables, los artistas. Existe un aspecto físico de la realidad, por ejemplo, propicio a las prolijas descripciones de que es rica la llamada *novela de la tierra* hispanoamericana y brasileña—desde *Canaan,* de Graça Aranha hasta *La Vorágine,* de José Eustasio Rivera, *Canaima,* de Rómulo Gallegos, etcétera—y en el cual se deleita también el verso de un Robert Frost, de un Duraciné Vaval o provoca la extraordinaria riqueza de imágenes barrocas del martiniqueño Aimé Cesaire. Hay un aspecto social de la realidad en que insisten, como veremos, los escritores del continente en el período comprendido entre las dos grandes guerras mundiales. Hay una realidad psíquica, normal o patológica, y una realidad poética libremente elaborada por el escritor con elementos tomados de las otras esferas. Es la realidad de *Jurgen,* de James Branch Cabell y la de *Alsino,* de Pedro Prado. Y aun puede hacer el escritor se crucen y entrelacen diversas esferas creando un orbe sustraído a la lógica del acontecer diario, pero con su propia lógica interna, al modo de *Alice in Wonderland* y ciertas novelas de Kafka, de tan ancha influencia entre los escritores de hoy.

Concretándonos a las obras producidas por las dos últimas generaciones literarias del Nuevo Continente, no es difícil descubrir que ellas constituyen, mejor que exactos reflejos o documentos fidedignos de la realidad continental—inabarcable en su totalidad—inapreciables testimonios parciales de la *actitud* de los escritores americanos frente a sus propias circunstancias en crisis.

INFLUENCIAS MARXISTAS Hay una generación literaria cuyo apogeo se produce entre las dos grandes guerras mundiales. Entre 1915 y 1939 surgen en todos los países de América, en español, en inglés, en portugués y en francés, obras literarias que coinciden en su amarga denuncia de una realidad desagradable. La Revolución Agraria Mexicana, desde 1910, y la Primera Guerra Mundial, de 1914 al 18, con sus secuelas: la Revolución Soviética, la República Alemana, la República China, la crisis económica norteamericana y mundial, el incremento de las luchas sociales, etc., trajeron a primer plano aspectos de la realidad soslayados hasta entonces, con más o menos fortuna, por los escritores del continente. Un importante grupo de escritores, pertenecientes por su edad a una generación anterior, imbuídos en las fórmulas del naturalismo, estuvo junto a los jóvenes narradores para alentarlos y facilitarles el camino: Graça Aranha, en el Brasil; Mariano Azuela, en México; Theodore Dreiser y Sherwood Anderson, en los Estados Unidos. La influencia de unos y de otros rebasó en seguida las propias fronteras y se extendió por todo el continente, contribuyendo, con las obras de sus discípulos, a unificar el tono criticista que caracteriza a las producciones de esta generación.

Como hizo notar Pedro Henríquez Ureña en *Las Corrientes Literarias en la Amárica Hispánica,* «gran parte de la mejor literatura de la América Hispánica expone hoy problemas sociales, o al menos describe situaciones sociales que contienen en germen los problemas. Normalmente es la novela el género que con más frecuencia apunta a estos aspectos de la sociedad en los tiempos modernos.» Palabras que pueden aplicarse íntegramente a la literatura norteamericana del mismo período. En ésta, como en la hispanoamericana—comprendida la brasileña—y la escrita en francés, el tono áspero de denuncia subraya aspectos desagradables e injustos de la realidad. Por algo un crítico como Van Wyck Brooks, que se ha identificado profunda y amorosamente con el proceso ascensional de la literatura norteamericana, de 1800 a 1915, se detiene en esta última fecha y consigna con disgusto, refiriéndose a los escritores posteriores a la Primera Guerra Mundial: «Parece que se deleitaran dando coces a su mundo hasta hacerlo añicos, como si la civilización fuese una trampa y todo lo noble una engañifa».

Los años de la década de 1920 fueron todavía los alegres y jocundos del jazz de Scott Fitzgerald, de Hemingway, de Gertrude Stein y de la «generación perdida»... en París! Años también del ultraísmo y demás escuelas de vanguardia — creacionismo, ultraereacionismo, pancalismo, postumismo, etc.—hispanoamericanas, del «modernismo» brasileño y del último simbolismo haitiano. Los de la década de 1930, tras la crisis económica del 29, se caracterizan por su áspero tono de protesta social, revolucionario. La literatura muestra claras influencias marxistas que se mezcan en no pocos autores con las de Freud, como había ocurrido ya en algunas obras de ciertos maestros de la generación anterior, como Sherwood Anderson. La mayor parte de las producciones de la década citada se encaminan con gesto violento a mostrar, por debajo de una realidad ficticia, edificada para provecho y solaz de un grupo privilegiado, el dolor y la sangre injustamente vertida de los más, que la sustentan. Ellas quieren revelar cómo la belleza y la alegría que aun alcanzan a gozar Frost o Enrique González Martínez, que estimulan todavía a Van Wyck Brooks y a Baldomero Sanín Cano, ocultan la podredumbre, el dolor y la injusticia. Así cuajó, en el fragor de la contienda, la novela de la Revolución Mexicana, escrita por actores de la misma que se llaman Azuela, Martín Luis Guzmán, Gregorio López y Fuentes, Rafael F. Muñoz, José Rubén Romero. De las trincheras de la Guerra del Chaco surgió la novela de Augusto Céspedes, de Arnaldo Valdovinos, de Oscar Cerruto. Junto a los indios explotados de Bolivia se levantó la protesta literaria de Alcides Arguedas, y al lado de los del Perú las de César Vallejo y Ciro Alegría, como en Méjico las de López y Fuentes, Miguel Angel Menéndez y Ramón Rubín, y en el Ecuador las de Jorge Icaza y Demetrio Aguilera Malta. Así se ha escrito esa inmensa elegía de la conciencia culpable del Sur norteamericano que es toda la obra de William Faulkner. Ella produce también la amarga risa rabelesiana, que no niega sino subraya la decadencia y la injusticia, en las novelas y cuentos de Erskine Caldwell. En el Brasil, es Jorge Amado quien ha denunciado con más vigor y eficacia que nadie, en sus novelas, la explotación del negro, y junto a su protesta socialista se ha alzado una gran voz católica, la de Jorge de Lima, novelista en *Calunga* y, sobre todo, gran poeta que ha cultivado, como su compatriota Menotti del Picchia, el verso mulato.

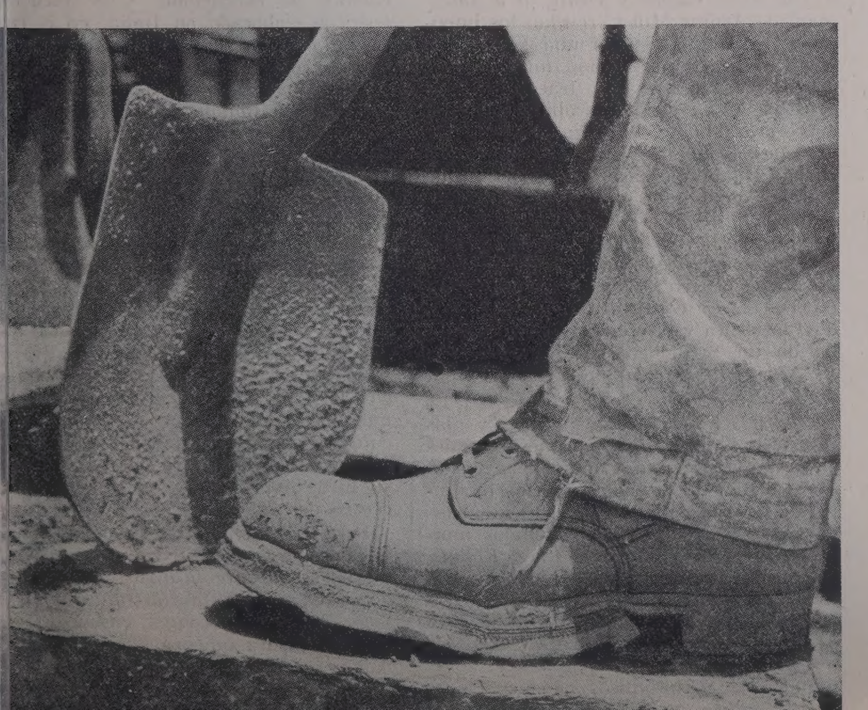
BLANCO Y NEGRO Resulta interesante observar la diversidad de tonos que campea en las obras *negritas* de todo el continente. En lo más alto, trascendiendo el específico dolor de una raza maltratada para hacerse profundo canto de rebelión y de esperanza universales, está el verso de Nicolás Guillén. En sus estrofas aflora espléndida la nueva conciencia de un grupo humano que afirma con orgullo su contribución a la cultura del Nuevo Mundo:

Aquí estamos
... ...
Traemos
nuestro rasgo al perfil definitivo de América.

Luego, tras la denuncia y la protesta contra la injusticia hecha a los hombres de cualquier color, levanta Guillén la voz esperanzada para decirnos por boca de uno de sus héroes:

—Fué largo el viaje y áspero el camino.
Creció un árbol con sangre de mi herida.
Canta desde él un pájaro a la vida.
La mañana se anuncia con un trino.

Compárese esta voz de Guillén y el tono rotundo, orgullosamente afirmativo que campea en los versos primeramente citados, con la reclamación amarga de una realidad por tantos culpablemente olvidada que entraña el «I, too, am America», de Langston Hughes; o con el dolor hondo y la protesta desgarrada de





Grabado en madera, por el uruguayo Antonio Frasconi, que muestra una finca de ganado en California

«The Lynching» y «America» del jamaicano Claude McKay ; ; y con el temblor de lágrimas que vibra en los versos de Countee Cullen. Entre estas manifestaciones extremas cabe la palabra de profundas resonancias ancestrales con que cantan, en francés y en creole, los haitianos Jacques Roumain o Pierre Moraviah Morpeau ; la pintura alegre y caricaturesca del negro antillano que realiza, con esporádicas influencias del Vachel Lindsay, el puertorriqueño Luis Palés Matos, y el delicado lirismo, ya sin pigmentación ostensible, del colombiano Jorge Artel. Compárese, además, las novelas : *Native Son,* del norteamericano Richard Wright ; *Pobre Negro,* del venezolano Rómulo Gallegos ; *Ecue Yamba-O,* del cubano Alejo Carpentier ; *Juyungo,* del ecuatoriano Adalberto Ortiz. En todas estas obras, en prosa o verso, el personaje central es el mismo. Las obras, en cambio, difieren en su tono y en la actitud que revelan frente a la realidad común, con idéntica raíz de injusticia en todas partes, pero variable en los diversos países, según el alcance y los grados en que se produce esa injusticia.

Análogas diversidades en el tratamiento de un tema común aparecen en otro tipo de novelas. Hay un indudable parentesco entre los personajes y la vida económica y social que retratan *The Financier* (1912), de Dreiser ; *Babbitt* (1922), de Sinclair Lewis ; *The Great Gatsby* (1925), de F. Scott Fitzgerald ; *Juan Criollo* (1927), del cubano Carlos Loveira, y *El Socio* (1928), del chileno Jenaro Prieto. La actitud de los novelistas varía con los años y las circunstancias diversas, el tono agudiza sus notas desde la pura ironía de *Babbitt* hasta la farsa absoluta, a lo Chejov, de *El Socio.* Todos coinciden, sin embargo, en la denuncia de un mismo aspecto de la realidad económica y social : el capitalismo financiero contemporáneo. Y en este caso, como en el de otras novelas citadas, no se trata ya de pintar individualidades de excepción, ni de realizar agudos rastreos psicológicos, sino de la descripción de personajes colectivos : el indio, el negro, el financiero, el campesino, el proletario, encarnados en tipos que los representan y eternizan.

LOS POETAS Este realismo crítico no está ausente tampoco en los poetas, aunque entre éstos abunda también la actitud estrictamente formalista. Al principio están la amargura y la ironía desnudas, deleitándose en agredir al lector con la seca pintura de una realidad desagradable. Así ocurre en este poema del brasileño Manuel Bandeira :

Febre, hemoptise, dispnéia e suores noturnos.
A vida inteira que podia ter sido e que nao foi.
Mandou chamar o médico:
—Respire.
—Trinta e três... trinta e três... trinta e três...
—Diga trinta e três.
... ...
O sr. tem una excavaçao no pulmao esquerdo e o pulmao direito infiltrado.
—Entao, doutor, nao é possível tentar o pneumotórax?
—Nao. A única coisa a fazer é tocar un tango argentino.

Esta es la actitud inicial de esta generación, la denuncia irónica de la realidad desagradable, presentada en sus aspectos cotidianos y vulgares más prosaicos. Después vendrá la delibarada destrucción del orden aparente, el desquiciamiento del orbe bello y ordenado en que pudieron deleitarse todavía Edgar Lee Masters, Amy Lowell y los últimos modernistas hispanoamericanos, junto a los simbolistas del Brasil y de Haití, para expresar el fracaso y la angustia, el deshacerse de la realidad. Es la hora de Ezra Pound y de T. S. Eliot, la de Mario de Andrade y de los «antropófagos» brasileños, la del Pablo Neruda de *Residencia en la Tierra.* «Nuestra época, en sus más altos círculos de cultura—afirma Amado Alonso en *Poesía y Estilo de Pablo Neruda*—tiene un ahinco de desintegración... También en la poesía de Pablo Neruda existe tal modo de desintegración, y éste es uno de los trazos más significativos con que se inscribe en el cuadro de nuestro tiempo. En sus poemas hay manos y pies cortados, trenzas, pelos, uñas, máquinas y partes de máquinas, utensilios sueltos, despojos, tantas y tantas cosas arrancadas de su sitio y navegando a tumbos por este tumultuoso río de versos.» Esta es la destrucción de la realidad de que se lamentaba Van Wyck Brooks, de la que vuelve a dolerse y protestar en *The Confident Years* : 1886-1915, su libro más reciente, en el que, usando frase de Jefferson, acusa a Pound y a Eliot de «traidores a la esperanza humana».

Un paralelo entre Eliot y Neruda, los poetas más representativos de sus lenguas respectivas en el momento presente, podría revelar aspectos importantes de la actitud vital del hombre contemporáneo. Los dos han expresado la angustia del hombre de nuestro tiempo enfrentado al caos de su circunstancia social en crisis. En las obras de ambos la angustia se manifiesta por medio de lo que Leo Spitzer denomina la «enumeración caótica», un encadenamiento de imágenes y de símbolos que, más allá de su aparente incoherencia y arbitrariedad, apuntan hacia una realidad profunda, no perceptible por los medios habituales. Spitzer, que ha estudiado el procedimiento en poetas contemporáneos, como Neruda y Claudel, no lo ha hecho, en cambio, en la poesía de Eliot. Y éste es, no obstante, uno de los más significativos aspectos formales que acercan al poeta de *The Waste Land* y de *Ash Wednesday* al de *Residencia en la Tierra.* Mas el paralelo tendrá que completarse con el estudio de las profundas diferencias que existen en las fuentes de ambas poesías—tradicionales y eruditas en Eliot, románticas y modernistas, con un toque quevedesco, en Neruda—para entender cabalmente su más profunda y trascendente divergencia actual : el neoescolasticismo de Eliot, culminado en los *Four Quartets* (1944), que, de acuerdo con el juicio de Stephen Spender, «tienen algo en común con los Ejercicios Espirituales de los grandes místicos», y la militancia política de Neruda que reafirma en *El Canto General* (1950) la posición materialista y combatiente iniciada con *España en el Corazón* (1937).

INTENTOS INUTILES La guerra española (1936-1939) y la segunda guerra mundial (1940-1945), con su cortejo de «guerra fría», guerra de Corea y tensiones sangrientas, constituyen la experiencia de los escritores nacidos después de la guerra del 14 y que en estos días comparten con los de las generación anterior la escena y las angustias literarias. Porque, en contraste con la creciente seguridad y firmeza que caracterizaron a un Dreiser y a Sherwood Anderson y que aun campea en Baldomero Sanín Cano, en Enrique González Martínez y en Alfonso Reyes, la mayor parte de los maestros del realismo crítico fueron los primeros en vacilar ante el choque de las nuevas circunstancias. En los Estados Unidos, la viva protesta social de John Steinbeck, de John Dos Passos o de Erskine Caldwell se fué diluyendo en una incolora melopea sentimental. Es la distancia que media entre *The Grapes of Wrath* y *The Wayward Bus* ; entre *U. S. A.* y *My Chosen Country* ; entre *God's Litte Acre* y *Georgia Boy.* Los escritores revolucionarios de extracción académica buscaron refugio en el troskismo, que ya contaba con órganos de publicidad como *Partisan Review* en los Estados Unidos y *Babel* en Chile. Hubo intentos de conciliación, por parte de algunos autores, entre el cristianismo y el socialismo, culminados trágicamente, a veces, como en el caso de F. O. Matthissen. En los países hispánicos hubo un retorno de algunos poetas a la ortodoxia católica, como ocurre con los brasileños Jorge de Lima y Murilo Mendes, el argentino Francisco Luis Bernárdez y el cubano Eugenio Florit, a los cuales hay que unir los nombres de otros poetas más jóvenes, como el norteamericano Robert Lowell y la mayor parte de los que integran el grupo cubano que edita la revista *Orígenes.*

Los jóvenes, sin embargo, se hallaron, tras de la guerra y en medio de los conflictos posteriores, con una honda amargura y una incapacidad absoluta de superar la realidad. De ahí su desesperación y su angustia, que no podían remediar tampoco sus maestros. La actitud de los jóvenes que participaron en la guerra está expresada elocuentemente en *The Naked and the Dead,* de Norman Mailer. La actitud posterior nos la dan, con idéntica elocuencia, en Norteamérica, los dramas de Tennessee Williams y de Arthur Miller y las novelas y cuentos de Truman Capote. Los dramas de Tennessee Williams—*The Glass Menagerie, A Streetsar Named Desier. Summer and Smoke* o *The Rose Tatoo*—y *Death of a Salesman,* de Arthur Miller, revelan los impotentes esfuerzos de toda una generación por superar con la ilusión una realidad desagradable y el trágico fracaso de esos esfuerzos. La realidad acaba por imponerse brutalmente, destrozando todas las ilusiones, y no hay más camino para Blache Du Bois y para Willy Loman que el manicomio o el suicidio. Esa misma conclusión, la locura o la muerte, es la que ofrecen las obras del mejor dramaturgo hispanoamericano actual, Rodolfo Usigli : la locura en *Corona de Sombras,* la muerte en *El Gesticulador.* Y están las dos, la locura y la muerte, en esa pesadilla de un Strindberg mexicano que es *El Niño y la Niebla,* del propio Usigli.

AISLAMIENTO La locura y las aberraciones sexuales le sirven a Truman Capote para destacar con una luz extraña aspectos inocentes de la vida cotidiana. Desde su abuso de trucos surrealistas y personajes morbosos en *Other Voices, Other Rooms,* Capote ha ido avanzando en la simplificación de sus recursos expresivos, a través de la mágica adolescencia de *A Tree of Night,* para culminar en el relato de un esfuerzo frustrado por restaurar el mundo sin compromisos ni alienaciones de la infancia, en *The Grass Harp.* John W. Aldridge ha apuntado con justeza cómo la vida que describen las novelas de Truman Capote es un producto de invernadero y no una porción palpitante de la realidad, ha sido lograda en el aislamiento de una mente que no fué violada por la vida real y en la cual la imagen artística se ha desarrollado con una perfección floreal porque ha sido cultivada en la soledad del laboratorio.

En este aislamiento de invernadero o laboratorio, con cristales hacia la realidad, pero sin contacto directo con ella, se han encerrado los jóvenes escritores que se llaman a sí mismos la élite de la generación actual. En ese aislamiento elaboran, con fragmentos de su propia realidad individual, de su ansiedad o de su histeria, un mundo de mágica realidad en el que las cosas cotidianas, iluminadas por un halo de alucinación y de angustia, se debaten en una lucha estéril por superar su pura materialidad. Así ocurre con las novelas de la chilena María Luisa Bombal y con los relatos del argentino Enrique Anderson Imbert, tan cercanos unos y otras al mundo de Truman Capote. (*Fuga,* la última novelita de Anderson Imbert, está, sin embargo, más cerca del *Portrait of Jennie,* de Robert Nathan, sin su exceso de magia y de espiritualismo, mucho más conforme con la realidad cotidiana).

Más trágica es, acaso, el ansia de escapar de la realidad con el esfuerzo superador de la mente reflexiva, filosofante. Desde el puro juego intelectual al que se entrega con indudable maestría el argentino Jorge Luis Borges, hasta las implicaciones teológicas que Eduardo González Lanuza pretende descubrir en una de las últimas novelas de Eduardo Mallea, *Los Enemigos del Alma* (Buenos Aires, Sudamericana, 1950), hay un largo trecho que transitan los más jóvenes, muchos de los cuales arrastran influencias existencialistas, como el argentino José Bianco y el mexicano José Revueltas, influído este último también por William Faulkner.

El pecado mayor de estos escritores es haber perdido de vista la relación existente entre el poeta y la realidad, entre la literatura y la sociedad en que se produce, en haber querido hacer de la histeria privada la matriz del desorden público, haber elevado a la categoría de héroes al impotente y al psicópata, haber sustituído la auténtica rebelión con una estéril ansiedad y una angustia sin salida y sin enemigos visibles. Todo esto le reprocha a los escritores que se autotitulan la élite de los años 1940 un crítico tan poco sospechoso de intransigencias ni radicalismos como R. P. Blackmur.

FE Y DESESPERANZA Se ha dicho en defensa de ese aislamiento, que jóvenes y viejos se vieron obligados a asumir esa actitud, para salvar su libertad de las asechanzas de la literatura dirigida por uno u otro grupo o partido. Porque el poeta, proclaman simultánea y coincidentemente Allen Tate en el Norte y Guillermo de Torre en el Sur, tiene la gran responsabilidad de ser fiel a la poesía, manteniendo una serena equidistancia entre el sectarismo y la gratuidad. Pero a veces esta ideal equidistancia hace ruidosa crisis,como en el caso de la concesión del premio Bollingen a Ezra Pound por su libro *Pisan Cantos* (1948), mosaico barroco de evocaciones y de recuerdos poéticos elaborado en Italia, en el campo de concentración norteamericano en que sus propios compatriotas recluyeron al poeta para purgar su activa adhesión al fascismo italiano. Como es sabido, el premio determinó una apasionada polémica en la que, como suele ocurrir en estos casos, no se advirtió hasta qué punto era justa y adecuada la adjudicación del mismo. Y es que con ella los miembros de esta élite de escritores de dos generaciones reconocían públicamente su deuda al poeta, cuyos versos son el epitafio del grupo de escritores, pertenecientes a dos generaciones sucesivas que coinciden en su actitud negativa ante la realidad. Son los que, como ha escito R. P. Blackmur, se llaman a sí mismos la élite de los escritores actuales, cultivan con delectación todos los aspectos negativos de la realidad y hacen de su histeria privada y de su angustia el centro del universo.

Pero quedan los otros. Quedan, en todos los países del Nuevo Continente, los escritores que, frente a sus circunstancias en crisis, asumen una actitud militante y viril. Poetas, narradores, ensayistas, dramaturgos para quienes la tensión es acicate y el dolor real de los pueblos urgencia constante de lograr un modo más justo de humana convivencia.

LIBROS

ESPAÑOLES

SOLO CENIZA, por Eduardo Alonso. Versos. Viñuela, impresor. Madrid, 1951.

LIMBO, por Gerardo Diego. Colección «El Arco». Las Palmas de Gran Canaria, 1951.

EJERCITO EN CADENAS, por Siegfried Westpal. Los Libros de Nuestro Tiempo. José Janes. Barcelona, 1951.

NOVELISTAS DE MEJICO, por Arias Campoamor. I. C. H. Madrid.

MAIGRET SE ENFADA. Aymá, Editores. Barcelona.

NAPOLEON, por Jacques Bainville. Ediciones «Fax» Madrid.

«SOLO CENIZA»

o tenemos más remedio que llamar stos versos—y es ya significativo que denomine así su autor, y no poemas, o suele hacerse modernamente—cores y humanos, por muy ambigua que la calificación, que lo es bastante. contenido de cada palabra es tan o y tan personal! Se quiere decir con s tantas cosas distintas... Las que remos decir, por de pronto, de Eduar- Alonso es que se nos revela—éste es cuarto libro de versos—como poeta cilmente sencillo, cantor de gran pu- sentimental, con una anchísima raiabre en los temas populares que han rido, de siglos atrás, una buena parte nuestra mejor poesía. Por referirnos lguno de estos poetas—ya que siempre bueno estar inserto en cierta tradi- —mentemos a Bécquer y a Machado. itro de este sereno y dolorido caudal re la vena poética de Eduardo Alon- sin dejar de tener por ello acento pro- que en esto consiste la tradición. Dámaso Alonso, en su discretísimo pró- o, dice: «Yo no sé, claro está, pues soy profeta, qué desenvolvimiento po- tener la popularidad de Eduardo nso, ahora incipiente. También del o lado, del literario, me sería menester a una recepción eficaz de toda su poe- una ingenuidad literaria que muchos os de profesión me han hecho perder. sería, por tanto, difícil prescindir de uismiquis y de enojosos distingos. basta afirmar esto: con alguna frencia, la voz volandera de Eduardo nso roza mi corazón, y alguna que a vez da plenamente en ese blanco. arga intensidad:

"Arbol de monte o ribera
muere de pie. No es extraño,
ya que un cadáver cualquiera
va por la calle, y no es árbol."

E. G.

«LIMBO»

Hay vocablos que han nacido con un claro destino poético, que habrán de repetidos por todos los poetas de todas escuelas mientras la lengua exista; ablos que son como relámpagos, y a sola presencia en el poema basta a iluminarlo con una luz imprevista, revelando a los hombres un arcano hasta entonces cuidadosamente celado. He aquí por qué muchas veces la misión del poeta consiste en eso: en cavar la tierra del idioma.

Así, asumiendo la más pura misión del poeta, procede Gerardo Diego en su nuevo libro *Limbo*, un cuaderno de poesías que fué escrito en los años 1919-1921, y que pertenece a la ladera *creacionista* del autor, esa ladera donde figuran inscritos *Imagen* y *Manual de Espumas*, dos libritos capitales en la generación que nos ha precedido. Pocas actividades literarias pueden mostrar, en la historia de nuestras letras, una raíz tan genuinamente poética como el creacionismo, cuyo exponente máximo es Gerardo. Espontaneidad y belleza se asocian en estos versos de un modo tan natural que, a pesar del tiempo transcurrido desde su composición, dan una grata sentación de frescura, esto es, de verdad. Son versos plenos de energía poética, versos eléctricos, con un alto peso específico de lirismo, escritos con un certero sentido de la originalidad, utilizando limpiamente un abundante cargamento de imágenes y transmitiendo sentimientos inefables. Porque no debe omitirse que bajo esta piel abrillantada por el uso perentorio y atinado de un lenguaje inédito que en cada poema da la sensación de estrenarse, late un sentimiento, hay un modo de ver la realidad, una manera de sentirla, una actitud vital bellamente expresada.

Conviene al lector saber que una parte reducida de este volumen figuró incluída en la *Primera antología* del autor, situada cronológicamente y relacionada, por tanto, con sus otros libros creacionistas. La edición, al cuidado de Pedro Lezcano y Ventura Doreste, acredita una vez más a «El Arca» de buen gusto tipográfico y hace del volumen, tan oportunamente publicado, una pieza de biblioteca.

RICARDO BLASCO.

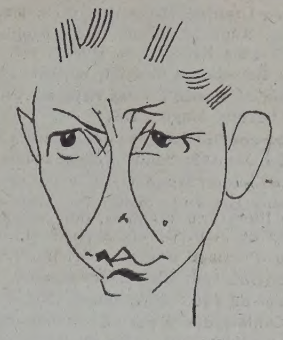
PACIENCIA

Dada la inactividad editorial propia de estos meses de verano, en el presente número hemos considerado oportuno sustituir nuestro «Fichero bibliográfico» por este otro encarte, que nos permite ampliar la página de Libros y Revistas, siempre más reducida de lo que fuera nuestro deseo, por exceso de original y de obras y publicaciones recibidas a las que atender.

Como en otro lugar de este número se dice, esperamos en septiembre aumentar nuestro *«espacio disponible»* y el área de difusión de INDICE hasta límites realmente desacostumbrados entre nosotros.

Rogamos, mientras, un poco más de paciencia a los editores que nos confían sus libros y a los lectores que esperan noticia de ellos.

A través del «Fichero Bibliográfico» y la sección de notas y crítica, INDICE aspira a reflejar de manera completa y lo más al día posible el movimiento editorial en nuestro país y en el resto de los que hablan nuestra lengua. Para ello ya está al habla con algunas de las más solventes Editoras de Hispanoamérica que editan en castellano.



Pedro Lorenzo, escritor de acendrada vocación, cuya reciente novela «Una conciencia de alquiler», primera de la serie «Los descontentos», comentaremos en nuestro próximo número.

❸ *«EJERCITO EN CADENAS»*

Este libro está escrito según los documentos de los jefes de Estado Mayor Rommel, Kesselring, Rundstedt, y su autor mismo es un antiguo oficial destacado del E. M. alemán. Se trata, según nos dice el pripío Westphal en la breve introducción, de una descripción parcial de los acontecimientos de la segunda guerra mundial y de la situación en que se encontraba el soldado germánico durante el dominio de Hitler. A la parte descriptiva del libro se antepone un capítulo retrospectivo.

¿Cuál era la situación del Ejército alemán durante los doce años de poder nacional-socialista? ¿Cuál fué su conducta durante la guerra? El libro no intenta justificaciones, pero aclara sucesos para una comprensión objetiva. Contiene una visión muy interesante de la moral y la técnica de los ejércitos que sufrieron una de las mayores derrotas de la Historia. S. Westphal nos describe en esta obra, escrita en lenguaje llano y fácil, cómo eran los que hicieron la guerra, cómo actuaron y cómo y por qué la perdieron. El núcleo central lo constituye un detallado informe acerca de las campañas en que el autor tomó parte inmediata, y su importancia como documento posee un gran valor histórico.

El libro está dividido en dos partes: *El Ejército alemán en el Tercer Reich* y *La dirección de la guerra en tres frentes*. En los capítulos se sigue un orden histórico riguroso y se leen—entre otras razones, por la calidad de testigo excepcional del autor—como una de las aportaciones más serias y apasionantes sobre la última Gran Guerra.

E. G.

❹ *«NOVELISTAS DE MÉJICO»*

El autor subtitula su libro *Esquema de la historia de la novela mejicana* (De Lizardi al 1950). Se trata de un estudio muy completo y documentado; o, como dice el propio F. Arias Campoamor, es más bien un esquema, ciertamente trazado un poco a vista de pájaro «y en el que hemos pretendido recoger más que nada el juicio ajeno por modestia del propio». Y añade el autor: «Méjico no tuvo en su siglo XIX un Galdós, ni tampoco tiene en el actual un Pío Baroja; pero descontadas estas figuras excepcionales, todas las demás son tan excelentes, tan mediocres o tal malas como las de cualquier otro país de madura cultura, con una circunstancia realmente significativa para nosotros; que esta literatura de mestizos conserva en su mezcla mucho de la sangre preciosa de la raza».

Arias Campoamor señala una extensa bibliografía en la cual destacan las obras de Torres Ríoseco, Antonio Castro, González Peña, Jiménez Rueda, Mauricio Magdaleno, Francisco Monterde, etc. El autor hace una referencia bibliográfica de centenares de escritores mejicanos y difícilmente se le escapa alguno, por poca importancia que tenga, de la patria de Mariano Azuela. Comienza con Fernández de Lizardi para terminar aludiendo a los actuales valores, tales como Guillermo Jiménez, Acevedo Escobedo, Gómez Robleda, José Meana, Martínez Ortega, María Luisa Ocampo, etcétera, etc. Estos y otros muchos nombres dan idea del completo y abigarrado panorama de la novelística mejicana.

❺ *«MAIGRET SE ENFADA»*

Dos características básicas de Simenón se dan la mano en esta novela: la introducción de niños que padecen, y ante este padecimiento, el hondo sentir de padrazo que a Maigret se le levanta en el corazón. Se diría que el comisario se decide a investigar porque es padre en potencia de todos los niños desamparados que le salen al camino. Y aquí está ya el calor de la novela: la ternura. A partir de este manar del sentimiento, ya todo es cuestión de que el campechano policía, siguiendo sus métodos bergsonianos, no científicos—manejar el detector de su simpatía, situarse psicológicamente en los demás, respirar los ambientes ajenos...—, tire del hilo y desenrolle la madeja. Madeja donde nada de lo humano se rechaza y, con esa delicadeza simenoniana particular, se tocan incestos, adulterios, parricidios y toda la gama penal. Madeja, por tanto, de acuciante interés, donde, con el delito sale a veces un gesto heroico, un sentimiento puro; en fin, un poco de luz.

G. Z.

❻ *«NAPOLEON»*

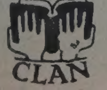
Una de las primeras impresiones que nos reja este libro sobre el corso inagotable es la «objetividad». Precisamos que sólo para entendernos muy relativamente y con mucha reserva utilizamos el término. En historia, como en cualquier otra cosa, la objetividad está cerca de ser una pamema, y ya Unamuno se burló de ella. Queremos decir que esta visión de un trozo de historia nos satisface y está de acuerdo con nuestras concepciones o intuiciones. Algunos historiadores lo dejan todo sin explicación, y sus libros resultan una sucesión de hechos vacíos. Otros, no propiamente historiadores acaso, muy tocados de psicologismo y con mucha preocupación de composición literaria o artística no ven sino contrastes bruscos, «secretos del alma» que la mayor parte de las veces son falsos. «Psicologismo» y «literatura» están aquí, por supuesto, entrecomillados con reserva, pues siendo buenos no pueden faltar a ningún historiador.

En el prólogo del propio Bainville, fechado en 1931, recuerda una frase de Napoleón: «Por qué y cómo son preguntas tan útiles que nunca las repetiremos demasiado». A ella se atiene el autor de este *Napoleón*. Y otra de reproche a Tácito: «No nos da a conocer los motivos que han empujado a los hombres a realizar sus actos». Y añade Bainvillé: «Quisiéramos comprender y explicar la carrera de Napoleón Bonaparte, establecer su encadenamiento, reencontrar los motivos que le han empujado, las razones que haya podido tener».

Creemos que en la mayor parte todo ello lo ha logrado Jacques Bainville, de la Academia Francesa. Por ejemplo—y dicho sea con el apresuramiento obligado en una nota—los capítulos dedicados a España y a los acontecimientos de nuestra guerra de Independencia se nos antojan, salvo algún detalle, discreta y certeramente tratados. Esta segunda edición es un acierto de Ediciones Fax. Digamos para terminar que la traducción de Manuel Alemán y de la Sota la consideramos magnífica

G. L.





EXTRANJEROS

1 LOUIS XIV ET LES PROTESTANTS por Orcibal (francés).

2 LE COUP DU 2 DECEMBRE por Guillemin (francés).

3 CINE (ingleses).

(1) *LOUIS XIV ET LES PROTESTANTS*

Entre los libros de historia que se han publicado recientemente figuran dos que no se parecen en nada. El primero, titulado *Louis XIV et les protestants*, es un libro erudito, aunque nada pesado, escrito por el joven investigador Jean Orcibal, que ya se había dado a conocer anteriormente por trabajos de gran valía sobre diferentes aspectos del catolicismo francés en el siglo XVII. En el libro actual se esfuerza por destruir la leyenda según la cual Luis XIV había perseguido a los protestantes bajo la influencia de su confesor y de madame de Maintenon. Confrontando una cantidad considerable de documentos que se conservan principalmente en los archivos del Vaticano, el señor Orcibal demuestra que los protestantes y los católicos estuvieron a punto de reconciliarse, no solamente en Francia, sino en gran parte de Europa durante los primeros años del reinado de Luis XIV. Demuestra además que fueron motivos políticos y diplomáticos, y no religiosos, los que hicieron fracasar ese proyecto de unión de las iglesias. Cuando el rey Sol se creyó dueño de Europa después de la paz de Nimega, fué su política internacional la que le inspiró las violencias con las que creyó realizar más rápidamente su sueño de dominación universal. Esas violencias le llevaron a revocar el edicto de Nantes, que había permitido a los católicos y protestantes franceses vivir en paz durante largos años, y en todo caso le hicieron tanto daño al cristianismo como a Francia, favoreciendo los progresos de la indiferencia religiosa en detrimento tanto del catolicismo como del protestantismo. En el campo tan delicado de los estudios religiosos, el libro del señor Orcibal es un modelo de ciencia, de ponderación y de objetividad.

(2) *LE COUP DU 2 DECEMBRE*

En realidad, ¿debe la Historia ser siempre ponderada y objetiva? El señor Guillemin tiene tanto talento que su nuevo libro, *Le coup du 2 decembre*, pudiera hacernos creer que la historia no pierde nada al ganar en pasión. En efecto, su obra es un verdadero exhorto contra Napoleón III y los políticos que le ayudaron directa o indirectamente a dar el golpe de Estado del 2 de diciembre de 1851. «Este libro es verídico, pero no es imparcial», afirma con fuerza el señor Guillemin en el prólogo; y añade que no conoce ningún historiador sin parcialidad cuando se trata de acontecimientos que no han cesado de concernirnos. Quisiéramos que exagerara, por lo menos en nombre de los verdaderos historiadores; pero no cabe duda que las ambiciones, los intereses y los conflictos sociales que explican el advenimiento de Napoleón III son todavía de nuestro tiempo; por ejemplo, esos hombres de las clases pudientes que se llamaban a sí mismos «gentes de bien» o «gentes honradas». El señor Guillemin cita con preferencia sus discursos, sus artículos, sus memorias y siente una especie de alegría feroz al dejarlos hablar con todo su cinismo más o menos consciente, fustigándolos con ironía y pintando un cuadro del mundillo político de la segunda República francesa que proyecta gran luz sobre muchas cosas desconocidas, así como sobre el segundo plano lamentable de la miseria obrera. El arte del señor Guillemin se acerca más, quizás, al del abogado que al del historiador; pero como el historiador ha de describir y pintar, no puede reprochársele que carezca de dotes para ello.

WEYMULLER.

(3) *CINE*

«Films Since, 1939», de Dilys Powell. Londres, 1947.

«The year's work in the film, 1949», de Roger Manvell, B. Wright, J. G. Auriol, P. Rotha, John Huntley y otros. Londres, 1950.

«Films 1945-1950», de Denis Forman. Londres, 1952.

Estos tres extensos folletos, editados por «The British Council», son una muestra no sólo del magnífico cine británico, sino de la preparación intelectual de su crítica y de la importancia que se concede al estudio de sus características para conocimiento de los profesionales y estudiosos.

Aunque no reciente alguno de ellos, conviene resaltar aquí la bondad de sus textos. Dilys Powell estudia, preferentemente, la producción inglesa a raíz del estallido de la última guerra y su desarrollo posterior durante el conflicto bélico, destacando el valor del documental y la iniciación de las características de un cine británico que nació, precisamente, en esos años y que actualmente ha adquirido plena madurez.

El segundo folleto constituye un valioso resumen, no construído a la manera vulgar de un conjunto de datos oficiales, de estadística, etcétera, sino con un desarrollo inteligente de las cuestiones más importantes, firmado por hombres de reconocida importancia internacional y dirigido por Roger Manvell, director de la British Film Academy. El realizador Basil Wright estudia a Carol Reed, el malogrado Auriol analiza el cine británico en su proyección internacional, Paul Rotha expone el movimiento bibliográfico, y otros autores analizan los aspectos musicales, documentales, etc., destacando, por su valor intrínseco, el estudio de Eric Newton sobre el decorado en el cine.

Finalmente, la obra de Denis Forman bosqueja una información breve, pero cuidada, del cine británico durante cinco años, y después de analizar su aspecto económico, se detiene en el estudio de los principales realizadores, del movimiento documentalista, etc., y añade al texto una buena bibliografía y un mejor índice de *films*.

R. M. S.

REVISTAS

Britain To-Day. Núm. 195, julio, 1952.

Vértice. V. núm. 105. Lisboa, mayo, 1952. «A reposta de Castilho», por Mario Sacramento; «Leonardo da Vinci», por Rodrigo Bastos; «Motivo de tristeza», de Enrique Amorim... y otros originales de interés, además de las secciones habituales.

Correo Literario. Núms. 48 y 49. Madrid.

Insula. Núm. 78. Junio, 1952. Originales de Ramón Menéndez Pidal, Dámaso Alonso, José Luis Cano, Vázquez Zamora, E. Ducay, etc.

Orto. Revista de difusión cultural. Manzanillo, Cuba. Abril, 1952.

Boletín de Música y Artes visuales. Unión Panamericana, Washington. Núm. 23.

Icia. Sevilla. Mayo, 1952.

Cuadernos Dominicanos de Cultura. Núms. 96/98. Agosto-octubre, 1951.

Aljaba. Mensaje poético. Jaén. Núms. 2, 3, 4 y 5.

Indice Cultural Español. Dirección General de Relaciones Culturales. Madrid, núm. 76.

El Sobre Literario. Sobre 7-8. «Dos españoles de la España vital», por Ricardo Orozco; «Mig segle de literatura catalana», por Manuel Pedralo; «Lo que fué», por Juan García Rigal. Y otros originales de Juan García Atienza, J. A. Bardem, L. G. Berlanga, etc.

Sísifo. Poesía e crítica. Fascículo 4. Coimbra, 1952.

La Tour de Feu. Primavera-verano, 1951. Núm. 35. París.

La Tour de Feu. Primavera, 1952. Núms. 36-37. Número dedicado a Krishnamurti.

Les Cahiers des Alpes. Enero-febrero, 1952. Núm. 4. Annecy (Alta Saboya).

Ateneo. Núms. 10 y 11. «Madrid, 1952», por J. M. Escudero; «Barcelona y la cultura», por J. Pérez Ballester; etc., etc.

Revista de Educación. Núm. 1. Madrid, marzo-abril 1952.

Repertorio Americano. Cuadernos de Cultura Hispánica. San José de Costa Rica. Marzo, 1952. Núm. 15.

La Revue de Culture Européenne. Mayo, 1952. Núm. 3. «Portrait de l'Europe», por Salvador de Madariaga; «Le Renaissance et la civilisation européenne», por Giovanni Papini; y otros originales.

Américas. Núms. de enero, febrero y marzo de 1952. Revista de la Unión Panamericana.

Cronache Culturali. Boletín del Instituto Italiano de Cultura. Abril, 1952. Madrid.

Haz. Marzo-abril, 1952. Núm. 9. Madrid.

Bulletin de L'Institut Français en Espagne. Núms. 57 y 58. Madrid, 1952.

Estudio. Núm. 4. Alcoy. Abril-mayo, 1952.

Didascalia Núm. 3. Mayo, 1952. Rosario (Argentina).

Cultura Núms. 9 y 10. Editado por el Ministerio de Educación de la provincia de Buenos Aires (Argentina), 1951.

Cuadernos Hispanoamericanos. Núm. 30. Madrid, junio, 1952. «La salvación de Europa», por Orestes Ferrara; «Montes de azul», por José María Valverde; «Ramón, asceta», por Antonio Tovar, etc., etc.

Mundo Hispánico. Núm. 49. Madrid, abril, 1952.

Clavileño. Núm. 44. Marzo-abril, 1952. «Angel Ganivet, estudiante», por Manuel Gómez Moreno; «Teresa de Jesús», por E. Allison Peers, y otros interesantes estudios.

Eco. Barcelona. Núms. 1, 2 y 4. 8 ptas. (Noviembre y diciembre 1951 y febrero 1952). Un «Reader's Digest» español hecho con buen gusto y riqueza tipográfica. Ha publicado interesantes artículos: «Pensamientos íntimos de Hitler», «Mack Sennet, padre del cine actual», «Ocho dibujos de Ricardo Oppiso», etc. Una revista inquieta y de tendencia agradable y moderna.

El último número de *Cuadernos Hispanoamericanos* afianza la impresión de seriedad y eficacia en la tarea que esta revista se ha impuesto. «Cuadernos» es seguramente una de las publicaciones más importantes que la actualidad literaria e intelectual hispanoamericana tiene a su servicio. En este número 31 encontramos alguna nueva sección y un mayor interés que en las anteriores, en las que colaboran importantes firmas. Del sumario de la revista, muy bien hecha, cabe destacar: «Poesía, ciencia, realidad», por Pedro Laín Entralgo; «Carta última a Pedro Salinas», de Dámaso Alonso; «El sótano» cuento de Par Lagerkvist... Se dedica especial atención a la actualidad en Europa y América, y aparte, en páginas de diverso color, se reproduce, entre otros curiosos textos, el discurso de Pedro Laín Entralgo, «El patriotismo de Cajal», en que se menciona la carta de éste a Pío Baroja que INDICE publicó en su número 51 y que gran número de revistas de dentro y fuera de España han transcrito luego.

CUADERNOS

HISPANOAMERICANOS



MADRID
JULIO, 1952
31

DOS REVISTAS DE CINE

Antes de 1936 "Nuestro Cinema" y después de la contienda "Cine Experimental" han sido las dos únicas revistas importantes dedicadas a la cinematografía que se han editado en España. Eran dignas, con contenido interesante y dirigidas, ambas, por lo mejor de una generación. Desde la la desaparición de "Cine Experimental", allá por 1947, nuestro panorama editorial era desolador. No crecía en él ninguna revista seria e importante. Las estupideces semanales en revistas gráficas, que se llaman "profesionales", nos obligaban a añorar a aquellas de antaño y a desear, de todo corazón, la aparición de otras nuevas.

Y éstas han llegado, por fin, a nuestras manos. "Otro Cine", de Barcelona, dirigido por José Torrella y Giménez Botey, y "La Revista Internacional de Cine", de Madrid, dirigida por Manuel Suárez Caso, han roto esa soledad en la que nos encontrábamos los amigos y profesionales del cine, y han irrumpido con valentía y con páginas de interesante y apretado contenido.

Las dos nuevas revistas no son "aún" esos órganos importantes e independientes que como "Bianco e Nero", los "Caniers du Cinéma" o "Sight and Sound", editan en el extranjero. Pero estamos seguros de que si el público las acoge con interés y sus direciones no permiten la entrada en sus páginas a los mercenarios de siempre y las abren a todas las verdaderas inquietudes de nuestro tiempo cinematográfico, llegarán a ser lo que todos deseamos que sean: órganos precisos para la consulta o para la simple lectura de todos los hombres de vocación.

De momento—y no es lo menos importante—con sus salidas han roto un silencio que puede llenarse con nuevas revistas libres e independientes.

Saludamos a "Otro Cine" y a "La Revista Internacional de Cine" y les deseamos, sinceramente, una larga vida.

Carta al Director

MI querido amigo: Como no soy lec-tor asiduo de "Correo Literario", hasta ayer no me entero de la nota publicada en su número del 1 de mayo, anticipando resultados de la "Antología Consultada", que muy pronto se pondrá a la venta.

Aunque en su Prólogo se hacen las aclaraciones necesarias, me interesa ahora salir al paso de esas noticias prematuras, no sólo por lo que tienen de falsas, sino porque ponen en duda mi discreción.

Cuando un libro ya está en imprenta es muy difícil velar su contenido. Por tanto, los nombres de los poetas seleccionados y su número podrían ser conocidos fácilmente. Pero no los puestos logrados por cada uno. Así, el orden que se da en la nota de "Correo", salvo alguna coincidencia, no es el cierto. Por otra parte, cuanto se diga a ese respecto, ahora y siempre, será necesariamente falso, de no darse el milagro de una adivinación.

Comprendo que en los círculos literarios se comenten las noticias de los "enterados", y nunca se me ocurrió poner coto a tan naturales expansiones. Pero ahora, sí. Son muchas y muy respetables las personalidades que fiaron a mi lealtad su lista de preferencias, y tendrían derecho a creerse defraudadas si cualquier rumor recogido aventuradamente y lanzado en letras de molde—con intención o sin ella—, no fuese públicamente desmentido.

Le agradeceré que lo haga en INDICE, y estoy seguro de que comprenderá por qué le molesto, y también por qué le ruego que inserte su nota—o esta misma carta: no tengo inconveniente—en el próximo número si es posible.

Gracias de su siempre buen amigo

FRANCISCO RIBES

Valencia, junio de 1952.

NOTICIAS

CONCURSO LITERARIO EN CATARROJA

La Sociedad ABC de Catarroja (Valencia) da a conocer las bases de su II Concurso Literario para obras teatrales, cuyo fallo tendrá lugar el día 29 de septiembre, cerrándose el plazo de admisión el 31 de agosto. Se concede un premio único de 1.000 pesetas. Aquellos que lo deseen pueden solicitar el detalle de las *Bases* al domicilio de la sociedad: Avenida de José Antonio, 27. Catarroja (Valencia).

Esta sociedad ha presentado recientemente en aquella ciudad la obra de Miller *La muerte de un viajante*.

BIENAL INTERNACIONAL DE POESIA EN KNOKKE-LE ZOUTE (BELGICA)

Organizada por el *Journal des Poètes* va a celebrarse del 11 al 15 del próximo septiembre una Bienal de Poesía en la ciudad belga de Knokke. Firman la convocatoria Jean Cassou, como presidente, y Pierre Louis Flouquet Secretario general. El tema designado por el Comité de la Bienal para ser discutido es el de *L'apport de la poésie du demisiècle*. La convocatoria que recibimos lleva un mensaje especial que, en nombre de la U.N.E.S.C.O., firma Jaime Torres Bodet, Director general de este organismo internacional.

Detalles y programas concretos pueden obtenerse dirigiéndose al Bureau de Tourisme de Knokke-Le Zoute.

GUILLERMO DE TORRE EN LAS «CONFERENCIAS Y DEBATES DE LA EXPOSICION INTERNACIONAL DE ARTES», DE PARIS

Nuestro compatriota, el conocido crítico Guillermo de Torre, ha tomado parte en las dos conferencias y cuatro debates celebrados en París del 15 al 30 de mayo. Los debates en cuestión se celebraron con motivo de la *Exposition Internationale des Arts*.

CONCURSO

«Publicaciones Literarias Vuelo», que dirige en Valencia el escritor Luis Ballester Segura, ha convocado un concurso poético sobre motivo «Primavera», con un primer premio de 50[illegible] pesetas. Los que deseen recibir las Bases pueden solicitarlas del Director de estas Publicaciones, Angeles, 21, Valencia. Recibiendo, además, gratuitamente, un boletín informativo de concursos literarios titulado *Vida Literaria*.

ACTIVIDAD ARTISTICA Y LITERARIA EN SAN LUCAR DE BARRAMEDA

El «Círculo de Artesanos», de San Lúcar de Barrameda, organiza con motivo de las fiestas de Nuestra Señora de la Caridad un Certamen Literario y una Exposición Regional de Arte. Esta última patrocinada por SS. AA. RR. los infantes don Alfonso y doña Beatriz de Orleans-Borbón. Las bases detalladas de ambos certámenes, cuyo plazo se cierra el 5 de agosto, pueden solicitarse al citado «Círculo de Artesanos».



EL INSTINTO DEL EXITO

«Un fin en sí mismo que conduce muchas veces a la muerte»

Por EUSEBIO GARCÍA-LUENGO

HAY una ciencia, por llamarla así, que preocupa mucho a los americanos, que es la del éxito. Me parece que allí se le considera como algo independiente y abstracto, que apenas tiene que ver con aquello que le ha dado origen. Si se estudian sus antecedentes es sólo en cuanto ellos pueden conducir al éxito. Para esta ciencia el talento no importa, ni cualquier otra cualidad del individuo, sino, repetimos, en cuanto tales cualidades conducen a la meta final, que es, claro está, el éxito. Y como éste es lo que importa, cabe quizá estudiarlo con independencia de las condiciones que lo hicieron posible. Aunque acerca de la independencia de ciertos impulsos, sentimientos o contenidos del alma, tenemos muchas reservas. Pero vamos a esforzarnos ahora en separar de todo lo demás lo que llamamos el intinto del éxito.

Claro que, a juicio de los intérpretes de semejante fenómeno, han de ponerse en juego tales o cuales dotes, pero todo ello parece reducirse a una cierta mecánica elegible a voluntad y no a un instinto que está ya dado en el hombre fatalmente y que no tiene reglas.

Me interesa ahora reflexionar sobre el misterioso mecanismo, valga la expresión paradójica, del éxito, aunque sólo relacionado con algunos aspectos del hombre de espíritu.

INTELIGENCIA Y VIDA

Algunas personas que se las dan de inteligentes suelen mostrar un gran desdén hacia los que llaman o consideran tontos.

«Qué bruto es Fulano», se oye con frecuencia a alguien refiriéndose a cualquier otra persona. «Parece mentira que Mengano haya logrado esto o lo de más allá». «No me explico cómo le han podido hacer tal cosa o concedido aquel cargo a Perencejo, porque cuidado que es tonto»...

El caso es que, pese a todo, yo siempre he visto triunfar a los tontos, y me he convencido de que hacer la competencia a uno de ellos es casi imposible Mucha gente cree a este tenor que para triunfar en la vida se precisa exclusivamente inteligencia. Y lo que se requiere en todo caso es una inteligencia específica de triunfo, pero no de ninguna otra clase. Pues hay una inteligencia abstracta o *desprendida* de las cosas, una inteligencia que, en cierta manera, aleja de la vida. Pero nosotros vamos a referirnos aquí a ese otro género de aptitud y de actitud que no tiene nada que ver en rigor con la inteligencia en abstracto o pura, la cual resulta más bien perjudicial.

En este sentido, el tonto está dotado de otras cualidades que, como suele decirse, le hacen defenderse magníficamente en la vida. Por lo demás, la vida no se ha hecho para los inteligentes, y hay toda una filosofía que opone precisamente inteligencia a vida, instinto a espíritu. (Ahora bien, el dominio del instinto en el hombre se extiende mucho más allá de lo que se presume y a veces se confunde con la propia inteligencia. Hay actividades en las cuales es difícil distinguir en qué proporción interviene la una y el otro, o, mejor dicho, es imposible.)

No existen profesiones para las cuales se requiera únicamente ser inteligente, ni siquiera las llamadas profesiones intelectuales. En cada una de éstas hay una porción de éxito, distinto quizá del otro, o sea del éxito que pudiéramos llamar puro, que no corresponde de ninguna manera a la inteligencia y quizá sí, por el contrario, a la tontería. Sin embargo, parece que existen algunas profesiones en las cuales la inteligencia resulta primordial. Nos engañamos al creerlo así. Si reparamos mejor, descubriremos que no es por la inteligencia por lo que Pedro está en tal puesto o Juan goza de tales o cuales prebendas. Hay otras causas sutiles, complejas y a primera vista inexplicables; dotes cuya raíz reside en los instintos primarios, cualidades difícilmente insertas en una zona del espíritu.

Cualquier cualidad abstracta—el valor, la audacia o la astucia—no tienen ejecución fija determinada, sino que, por el contrario, se manifiestan a través de individuos que nada tienen que ver entre sí y que muchas veces no realizan el ejemplo o modelo previos que pudiera tenerse de tales cualidades. No hay reglas, repetimos, sino instintos personalísimos. Ninguno de los casos ilustrativos demuestran nada.

Por eso creemos que a todo ello es justo llamarle instinto. Y en el hombre, como dijimos, es muy difícil distinguir entre espíritu e instinto; al hacer estas distinciones, la psicología corriente carece de todo rigor.

EXITO Y FRACASO

Resulta, por lo tanto, que una persona puede ser muy tonta, ainteligente y, sin embargo, estar dotada del instinto del éxito. Ambas cosas, éxito y estupidez, suelen ir acompañadas muy a menudo. Existen personas que están dotadas de un sentido utilitario de la existencia; otras, de un sentido que podríamos llamar superfluo. Otras personas, incluso de un sentido catastrófico. No se crea que ello depende de profesiones, sino de aptitudes.

Se ha hablado de los errores de la inteligencia. Es curioso comprobar que los inteligentes se equivocan mucho más que los tontos. Los inteligentes pueden, por ejemplo, estudiar filosofía y entender problemas universales. De ello no suelen sacar ninguna consecuencia para la vida.

La política puede esclarecernos esto. Muchas veces comprobamos en la Historia que los políticos no son personas inteligentes. Sin embargo, como suele decirse, arrastran a las multitudes y llevan consigo a las naciones, muchas veces, es verdad, a la catástrofe. Hay un problema del éxito final. O sea, no existe éxito o fracaso absoluto, pues no hay medida humana para ello. Me refiero ahora exclusivamente a lo que se llama éxito inmediato en la vida.

A mi juicio, por ejemplo, Hitler no era inteligente. ¿Hay duda ninguna acerca de su éxito de político? ¿Estribaba este éxito en cualidades de la inteligencia? No. (Intentamos referirnos a las acepciones más exactas, aunque nunca se dan con pureza ambas cosas). Era el instinto del éxito el que le arrastraba. No importa que al final todo fuera catastrófico. El éxito conduce muchas veces a la muerte. Quizá su instinto esté relacionado con el tanático, pues el éxito implica un agotar rápidamente la vida o un empleo de energías de las cuales se tiene plétora, pero de cuyo despilfarro se adolece después. Ahora hablo de algunos hombres cuya carrera de éxitos parece proponerse el deseo de terminar en la catástrofe. ¿De qué éxito, pues, puede hablarse en este caso? No me refiero a los grandes destinos, sino a esas vidas vulgares que saben sacar provecho de algunas circunstancias.

Hemos visto frecuentemente en altos puestos de la vida a tontos rematados, pese a que la política, por ejemplo, en apariencia, ha de entender en cosas abstractas y conceptuales.

«EL CAJON DE LOS CUARTOS»

La verdad es—se ha reconocido muchas veces—que no se vive con la inteligencia, que más bien resulta un estorbo. Se ha dicho también que la inteligencia es contemplativa y enemiga de la acción. El éxito requiere una cierta acción. Pero hay también contemplaciones con éxito, hay actitudes aparentemente especulativas que tienen también éxito.

Creo que existe una filosofía que habla del espíritu como enemigo de la vida. También sé que se puede distinguir entre inteligencia y espíritu, pero yo no quiero meterme en estos berenjenales.

Los móviles humanos no son siempre económicos, como se ha creído, sino muy complejos. Creer que el éxito de todas las personas depende exclusivamente de tener dinero, es una tontería. Las maneras de poder y de satisfacción son muchas y varían para cada persona. De lo contrario, tendríamos una simplificación extrema de la vida y de sus móviles.

Entre otras cosas, es de advertir que hay mucha gente que sabe siempre dónde está el cajón de los cuartos y que va derechamente a él. En todas las esferas, vemos personas que brillan más que otras, pero que, como dijimos, no son siempre las más inteligentes.

Una de las manifestaciones del instinto del éxito que se nos muestra más claramente es la que supone la capacidad de eliminación de cosas superfluas, de lo que pudiéramos llamar lujos del espíritu. A causa de eso, la mayor parte de los triunfadores son personas sin interés, porque se han despojado de aquello que caracteriza más radicalmente al hombre, o sea de las preocupaciones superfluas o lujosas sobre las cosas y el mundo.

Y esta capacidad de eliminación se da incluso en las actividades que parecen más lujosas, más impropias para ello, como la literatura y, aun dentro de ella, la poesía. Hemos conocido a escritores de éxito, de indudable éxito, que carecían de mérito y calidad. Tampoco tenían, claro está, sus libros interés, pero sí tenían éxito. Curiosa paradoja que vamos a esforzarnos por esclarecer aquí.

Más claramente que en ninguna otra manifestación, se aprecia semejante fenómeno en el teatro, que es quizá el género que menos tiene que ver con la inteligencia.

VOLUNTAD Y «NOLUNTAD»

El tonto es voluntarioso. Todo el mundo tiene la voluntad que necesita y, en rigor, no existen personas carentes de voluntad o abúlicas, sino de distinta voluntad. Entre un señor que se mata a trabajar, resolviendo problemas porque quiere ser ingeniero, y otro que se tumba en la tierra y mira a las estrellas mientras medita, no hay un voluntarioso y un abúlico, sino un probable ingeniero y un probable poeta lírico.

Lo que ocurre es que hay voluntades que consisten precisamente en no tener determinadas voluntades. Hay voluntades que consisten en *noluntades*; pero la *noluntad* no es propia del tonto ni del hombre de éxito. Al tonto no le interesa sino su trabajo y su triunfo, y lo primero, en su acepción más profunda, tampoco le interesa; puede decirse que no le interesa sino el triunfo. Y parece natural que, a la persona que vende patatas para ganar dinero, no le importe vender patatas en sí, sino precisamente ganar dinero, mientras que, por ejemplo, al profesor que explica Filosofía debe interesarle la Filosofía en sí mismo e independientemente de su éxito económico. A pesar de lo cual, no ocurre siempre así.

Comprendemos fácilmente que al señor que explica Historia le interese la Historia y no su sueldo de profesor. Repetimos que no siempre ocurre de esta manera. Hay historiadores a quienes no interesa la Historia; profesores de literatura a quienes no interesa la Literatura, e incluso, extremando las cosas, poetas a quienes no interesa la Poesía; pues en todas las actividades, y hasta en las más espirituales, hay una cara, una vertiente de éxito inmediato y externo.

Me preguntaréis: entonces, si estos señores no sienten interés por tales materias—dando al interés su más radical acepción—¿por qué no ponen el socorrido puesto de patatas? Primeramente —respondemos—las esferas del interés son muy varias y de muy distinto grado. El no interesar o el no comprender no tienen siempre la misma altura y, como dijimos, en su reverso hay un elemento de brillo y de triunfo en el que algunos se fijan instintivamente, sin que por ello les interese en esencia aquella manifestación del espíritu. ¡Cuántas veces hemos tenido ante cualquier persona de dedicación intelectual la intuición de que no era afectada o herida por aquello mismo que constituía su profesión!

LA FORTUNA DE SER TONTOS

Existe una gran diferencia entre los que logran el éxito porque tienen la fortuna de ser tontos y aquellos que también lo logran porque tienen asimismo la suerte de ser mixtificadores o simuladores. En todas las actividades del espíritu se da con harta frecuencia el tipo del simulador. No debe creerse, naturalmente, que lleva una etiqueta por la cual se le reconoce inmediatamente. Es simulador porque no es reconocido sino merced a miradas muy perspicaces y a análisis muy penetrantes.

(Continúa en la pág. sig.)



ba: John dos Passos.—Centro: Tennesee Williams.

El instinto del éxito

(Viene de la pág. anterior)

Por lo demás, sólo se da con la frecuencia que concede la misteriosa compensación que en todo se halla.

No quiere decirse tampoco que si se le reconoce al simulador deja de ser eficiente. Engaña a todo el mundo con unas artes o con otras. Con unos simula inteligencia, con otros bondad, con otros amistad o necesidad... Es cierto que simula únicamente hasta cierto punto, pues el disimulo o fingimiento resulta siempre muy relativo.

El simulador está dotado para el éxito social. Es habilidoso, tiene capacidad de intriga, finge ser cosas que no es. ¿Hasta qué extremo puede fingirlo? Esto es lo que vamos a ver, pues la simulación tiene muchas limitaciones y de una manera absoluta no existe. Como dijimos, no puede mentirse sino muy relativamente y por poco tiempo. Así como los tontos suelen ser tozudos, los simuladores suelen ser receptivos y acomodaticios. El resultado viene a ser igual. En ningún caso se explica de primera impresión el éxito, es decir, no se explica por vía intelectual.

Hablemos un poco de la suerte aplicada al éxito. Existen cualidades innatas a las que podemos llamar instintivas. Pues bien: hay quien tiene la suerte de que todo cuanto hace gusta a los demás, lo mismo si se trata de sombreros, que de comedias o de poemas o de cualquier otro producto; lo mismo si se trata de un establecimiento comercial que de otro establecimiento abierto hacia ciertos aspectos del arte, sin desdeñar, naturalmente, el comercio. Aquello es endeble, pero tiene éxito. ¿Por qué? Misterio. Hay artes apriorísticamente minoritarios y herméticos que tienen el mismo éxito que los que parecen claramente destinados a la multitud ignara. Sería injusto, pues, que dijésemos que el éxito se debe únicamente a la maldad. Un ejemplo: un pintor abstruso puede tener el mismo éxito que el más fácil y almibarado. No hay reglas, por lo tanto, que se refieran a un género, a una calidad, a una clase determinada. Otro ejemplo: En España se estrenan cien comedias de las cuales ciento diez—por decirlo un poco en broma—son malas y sin su maldad no se explicaría su fácil acogida. Indudablemente tienen éxito por ello, o sea por poseer un cierta baja calidad estética. Pero ¿por qué se estrenan precisamente ésas y no se estrena ninguna otra de los centenares de comedias sin duda tan malas como las estrenadas y aún peores? De la misma manera podríamos preguntarnos sobre el interés o la popularidad que despierta aquel pintor o este poeta aparentemente difíciles y rigurosos.

CONSIDERACION FINAL Aquí el concepto de maldad estética es muy vidrioso y tiene una frontera dificilísima de señalar. Parece a primera vista que lo que tiene éxito consiste en algo estéticamente deleznable, pero que posee un «más», no bastando sólo la condición de su baja calidad. Aparte de la razón de maldad, hay un secreto en dicho éxito que no radica exclusivamente en la carencia de calidad, pues, repito, otras obras igualmente detestables quedan inéditas, ignoradas o desdeñadas. Este fenómeno puede aplicarse a cualquier otra manifestación del arte o de la vida y no se explica si no es refiriéndolo al secreto del éxito, a lo que llamamos su instinto, que resulta, por supuesto, otra manera de no explicarlo.

Distingamos entre una vocación a secas y una vocación para el éxito. Este supone a veces una cierta mediocridad y cierta falta de vocación honda. La única vocación verdadera que tienen muchos de los que triunfan es la de triunfar. Es decir, el éxito es un fin en sí mismo. Cuando vemos a muchos que triunfan en tal o cual actividad, en esta o esotra disciplina, comprobamos que no les importa tanto esa actividad o el cultivo de esa disciplina como un triunfo que, por decirlo así, estaba ya necesariamente prefigurado en ellos. Hablamos, ni que decir tiene, del éxito en su acepción más externa y ostentosa, porque, en el otro sentido profundo todo el mundo tiene el éxito que necesita y que le apetece en el alma. Es decir, se da en todos una suerte de justicia que pudiéramos llamar trascendente; cada cual tiene el éxito que corresponde a su destino.

E. G.-L.

En nuestro próximo número:

EXITO Y FRACASO EN EL ESCRITOR

La ilusión de una panadera

CUENTO, de Bienvenido Antón

En las biografías de algunos escritores figura una anécdota, según la cual envia ron, espontáneamente, un original a una revista, periódico o cualquie otra diversa publicación, y recibieron inmediata respuesta admirativa. S revelaron así. Ocurre pocas veces, es verdad. Otras muchas, los originale —buenos, malos o regulares—se pierden en el abismo de lo desconocido, y los direc tores o encargados de su recepción los ignoran, o al menos no tienen noticia de ell los remitentes. Pero la vida literaria, como cualquier otra, está regida por un aza relativo y por una relativa fatalidad. Otros lo llamarían destino. Y sin extremar la cosas a la manera romántica, ni hablar de revelaciones fulminantes o geniales, he aqu que Bienvenido Antón, desde Archena, se dirige a INDICE, cuyo Director le contest admitiéndole un cuento y haciéndole algunas observaciones sobre él. Y Bienvenid Antón, por su cuenta, nos da unos datos que tienen la emoción del «escritor descono cido», cuyo destino en las letras es todavía incierto:

«Nací en Madrid, Puente de Vallecas, en 1914. Cuando tenía dos años murió m padre, y mi madre, natural de un pueblecito de las inmediaciones de Murcia, se tras ladó aquí, donde yo, siempre trabajando por necesidad, hice los estudios del Magis terio. He pasado en Galicia largos años dedicado a esta profesión. Actualmente tra bajo en la enseñanza. Mi idea de escribir data de siempre. Las condiciones de mi vida el ambiente y mi manera de ser me han llevado a ocultar esta inclinación casi com un pecado. Nunca publiqué nada. Repetidas veces intenté olvidar esta inclinación siempre he vuelto a ella. Es una fatalidad. Repito que me gustaría dejar esto, qu me quita el gusto para otras actividades de urgencia práctica. No sé si el arte es par mí demasiado y mis facultades pocas. No sé. Pero sí desearía que alguien o algo m alentase a seguir o me disuadiera de ello, para avivar el fuego o apagarlo. Ultima mente, sin detenerme a pensar en lo que hacía y con motivo de unos concursos d cuentos, envié trabajos a varias revistas de Madrid. De todos ellos no he tenido hast ahora otra noticia que su carta, cuyo contenido me amedrenta y su novedad me asust y su eco humana me confía...»

Y a continuación va el cuento de Antonio Martínez González, que ha elegido e seudónimo de «Bienvenido Antón».



La panadería de Luisa López estaba en una calle céntrica. Su fachada tenía un color gris noble y unos zócalos altos imitando mármol rojo. Cuando Luisa abría por la mañana su despacho, todo aparecía en él ordenado, apacible, flamante. La estantería rebosaba pan dorado y crujiente y el alto y blanco mostrador esperaba dispuesto, con su balanza pintada de negro y platillos de cobre rebrillantes. Luisa se erguía tras él, alta, derecho el el talle, sirviendo a su parroquia con ademán lucido.

Conocía a sus clientes por el nombre, y a más de una solía decir, alargándole un trozo de pan:

—Toma, este pedazo para ti.

—¿Regalado?—le preguntó alguno.

—Yo no regalo nada, pero vete con él—y se lo zambulló en la bolsa.

Luisa López era viuda. Había conquistado en medio de todos un amplio espacio donde desarrollaba su vida. Parecía que estaba siempre haciendo su antojo y, en realidad, nunca perdía el tiempo. Su figura poseía garbo y otros rasgos de indudable belleza. Sus manos, finas, largas y torneadas, eran una exposición cuando despachaba el pan. Quisieron convencer a Luisa para que sustituyera el armatoste de su antigua balanza por otra moderna, y contestó:

—No. Esta balanza mía da carácter.

Luisa pasaba las horas libres en el balcón central de su vivienda, encima de la panadería. Le gustaba observar a la gente que iba por la calle y hacer comentarios. Le dominaba un estado de curiosidad hacia el prójimo.

El marido de Luisa fué un hombre fofo, un temperamento opuesto al de ella, aunque laborioso y atento a su negocio. Se llevaron muy bien, lo que a simple vista no parecía, por parte de Luisa, muy explicable.

Siempre que Luisa hablaba de su difunto, solía decir:

—¡Pobrecito, pobrecito!

Luisa tenía en el rostro una expresión llena de risa y de resolución; cuando decía algo la escuchaban con gusto. Al quedar viuda, con treinta y ocho años, sin hijos, le decían:

—La engañarán a usted, Luisa.

—Ca—replicaba ella.

—Podría usted alquilar su negocio. La renta le daría para vivir.

—Y entonces, ¿qué haré yo? ¿Sentirme desgraciada?

—¿No le gusta vivir sin trabajar?

—Me gusta vivir a mi manera.

Luisa pensó, al ponerse al frente de su industria, en asignar un nombre propio a su panadería. Ya con Hilario, su marido, había discutido este asunto.

—¿Por qué no le pones un nombre propio a nuestra tahona? Panadería, así, sin más, resulta soso.

Hilario se encogía de hombros susurrando alguna vaguedad. Era un hombre que, fuera de su oficio, todo lo sumía en sueño. Cuando Luisa se vió sola, no aplazó sacar su establecimiento de la denominación común. Discurrió diversos títulos, hasta que resolutivamente pensó: "Panadería de Luisa López", y le gustó.

En la vecindad de Luisa vivía el pintor Cerecera, hombre bajito, de erguida cabeza y piernas tan cortas que restaban prestigio a su persona. Cerecera caminaba moviendo los pies con una rapidez vertiginosa, aunque causaba la cómica impresión de que pisaba siempre en el mismo sitio. Usaba lentes gruesos, tenía los ojos tristes, sin carácter, la cara fresca, un poco alargada de facciones, y andaba siempre con una canturria entre labios.

El pintor entraba en la panadería con su apresurado pateo y su canción.

—Se anuncia usted como la música—le decía Luisa.

—Yo canto, pero...

—Sí, ya sé... Nadie diría que usted se aburre.

—No es eso precisamente. Es que soy un espíritu triste. Mi alma se siente encadenada.

—Entonces, ¿canta para liberarse?

—Canto para protegerme.

El pintor se obstinaba en que tenía el espíritu triste. Luisa no podía impresionarse con las patéticas frases de Cerecera. Aquel rostro de ingenuas facciones, con su tierna frescura de adolescencia, no le inspiraba más que protección. Cuando Luisa estaba en su balcón, si aparecía el pintor Cerecera, decía:

—Pobrecillo... Parece que jamás va a ninguna parte.

El pintor no conseguía sacar mucho de sus cuadros y vivía estrechamente Luisa le fiaba el pan, y para saldar s cuenta solía comprarle algún cuadro.

—¿Dónde coloca usted mis obras?—l preguntaba el autor.

—Arriba, en mis habitaciones.

—¿No le gustan?

—¡Pues sí que me gustan! Pone uste su corazón en ellos, y su corazón es bue no, Cerecera.

El pintor insistía en que Luisa consin tiera en hacerse un retrato.

—Si usted accediese, con su figura y haría una obra magnífica.

—No, amigo, no—replicaba Luisa riendo.

—Claro... Yo, con mi alma encadena da y triste, haría [illegible] inconsolable, una viuda... Tiene uste razón: quizá yo no puedo pintarla a us ted. Su alegría es excesiva para mis fa cultades.

A pesar de esta confesión, Cerecer volvía a insistir con su pretensión d hacer un retrato a su proveedora.

Luisa imaginaba lo que sería aque retrato de manos de su cliente, y se re a carcajadas.

Luisa López tenía un pretendiente Sáez Hermida, administrador de una fin ca cuyo propietario residía y politiquea ba en otra ciudad. Hermida era un tip alto, buena figura, con la madurez de lo cincuenta, la palabra escasa y tímida la voz tenue; en su rostro de regulare facciones miraban mansos sus ojos gri ses. Usaba Sáez unas patillas anchas largas, que resaltaban canosas en su ros tro lleno. Era un adorno impropio a s figura poco expresiva. Se completaba l vestimenta con un sombrero de ancha alas y a veces usaba lentes de fina ar mazón, anunciando, como un suave se creto, que tenía la vista cansada. S persona respiraba honradez y podía pen sarse, por su falta de vivo interés, qu era aficionado a la pereza.

Hermida demostraba su amor a la pa nadera con puntualidad y constancia. Fra ses y expresiones usaba muy pocas. Mi raba a Luisa y se decía: "Es hermosa" Hasta el tono fuerte que acusaba la per sona de la panadera le gustaba como u atributo más. Luisa no aceptaba ni des pedía a su pretendiente. Se sentía orgu llosa de que la persona física de Sáez es tuviera por ella y le contemplaba con u principio de admiración; sin embargo siempre que se disponía en sí misma hacerle una concesión, le acometía un falta de apetito. Luisa se casó con s difunto marido sin tener que vencer nin gún obstáculo. Le aceptó como necesari y cómodo; se sintió a gusto. Ahora no l apetecía evocar aquella tranquila felici dad ni deseaba pensar que pudiera con tinuarse en el futuro. Era una felicida que se le antojaba falsa. Sería la edad pero de su alma escapábase la ilusión vaga de una conmoción que le deparas nuevas emociones.

Sáez Hermida, insistente y tácito, re petía a Luisa sus pretensiones.

—Luisa, ¿qué ha pensado de lo que us ted sabe?

(Continúa en la pág. 7

EVELYN WAUGH

Novelista católico o católico novelista



«Atrae peligrosamente, y en esta atracción se encuentra su mayor peligro»

NOTAS DE UN PACATO

Por LUIS ANDRES Y FRUTOS



AL disponerme a escribir estas cuartillas me asalta un escrúpulo. ¿Hasta qué punto me puede estar permitido comentar la obra de un novelista sin haberla leído íntegra? Escrúpulo desechado, pues ni yo aspiro a agotar la materia harto extensa y profuda, ni considero preciso el requisito de la lectura total para juzgar de las cualidades dominantes de un literato.

Evelyn Waugh es un caso de éxito meteórico en el mundo anglosajón. Su fama se extiende sin cesar y su aptitud para la sátira es de tal fuerza que cada obra suya es esperada con ansiedad, devorada con entusiasmo y alabada, salvo contadas excepciones. Y ¿quién es Evelyn Waugh?

Nace en 1903 en Hampstead, y su familia le proporciona un clima literario parecido al que disfrutaría en España alguien cuyo padre fuera Melchor Fernández Almagro y su hermano Manuel Pombo Angulo. Su padre, Arthur Waugh, era crítico literario, y su hermano Alec era un novelista muy leído.

Educación normal en su medio. Lancing College y Oxford, de donde sale sin graduarse en Historia Moderna. Algún tiempo en estudios de Arte, unos meses de profesor en una escuela privada y, por fin, su entrega total a la creación literaria. En 1927 aparece su primer libro: una biografía de Dante Gabriel Rosetti. Indiferencia en el público lector. Pero en 1928 se remueven las aguas literarias británicas con *Decline and fall*, éxito de proporciones insospechadas. Se revela un novelista de cuerpo entero y un satírico a lo Swift. Viajes por el mundo, marcha a Abisinia como corresponsal de guerra, y en 1930, conversión al catolicismo. Fecha fundamental en su vida y en su obra. Síguese *A handful of dust*, novela de un vigor y de una imaginación sorprendentes. *Edward Campion*, biografía del jesuíta mártir de los tiempos isabelinos, le vale el premio «Hawthornden» en 1936. Se casa en 1937 y lucha luego en la guerra en Europa y en Oriente Medio, siendo uno de los miembros de la célebre expedición lanzada sobre Yugoslavia para conferenciar con Tito.

Termina la guerra. *Scoop*, sátira del mundo periodístico británico, y *Scott King's Modern History*. espléndido error de puntería de un gran satírico; *Vile Bodies*, insiste en puntos de vista ya claros en su obra, y *Brideshead revisited*, novela de ambiente católico, asombra por la fuerza de descripción de tipos y por su perfecta composición.

(Continúa en la pág. 18)

---

uisa se echaba a reir; con él era sie pre amable, y su actitud se ablanda- ba parecía someterse, esperar algo.

¿Por qué no se decide? Yo la quie- ro usted—afirmaba Sáez.

Angel, ¿por qué me quiere usted?

Es usted hermosa, Luisa.

No tanto... Soy un poco sargento.

No se mira usted al espejo: esa es su cualidad. Pero yo le repito que es ud la mujer más hermosa que vi en vida.

a entusiasmada, ella le miraba a los , a los ojos de él, que parecían some- s, y el entusiasmo inicial, aunque vi- oso, se quedaba impotente.

ermida se ajetreaba tan poco, que cía en realidad un hombre ocioso. a, con su laboriosa jornada de todos días, al verle aparecer plácido y sin as, le preguntaba:

¿Es que su cargo de administrador e da trabajo?

Sé arreglármelas.

Yo creí que tendría asuntos constan- que gestionar.

Otros lo hacen por mí. Es cuestión buen sentido.

¿Es usted un hombre listo?

Eso me dicen algunos. Y añaden que ivir.

l acento de convicción que empleaba al decir esto, no complacía a la adera.

¿No siente algo más..., una am- ón?

Ya sabe que yo la amo a usted—di- Sáez con ingenua sencillez.

uisa hizo un gesto de condescenden-

No es eso a lo que me refiero—le re- ó—. Quería decir una determinación fuerte, un deseo de mejorar, de do- ar...

—¿Ganar dinero, explotar al prójimo, añar?—inquirió.

uisa le sonrió, en cierto modo entre- da y olvidando que no había hallado puesta al verdadero fin de sus pala- s. No podía negar que le gustaba rmida. Siempre, a pesar de todo, le taba. Y no sabía concretamente qué contenía, por qué aquella desgana, ella falta de resolución, aquella impo- ilidad de dar un paso más hacia él. ramente se le revelaba a veces el de- de ser su esposa; otras le halagaba propio entusiasmo cuando contem- ba los anchos y espesos hombros de rmida. ¿Qué era lo que no le decidía? scándose una contestación, inquirió de recera su juicio sobre Hermida.

—Es un buen hombre—le contestó el tor.

Le preguntó también al maestro de a que tenía en su horno. Escámez era n obrero, honrado, pero petulante y initivo en sus ideas. Su cara era fea, arilla. A Luisa le impresionaba Es- mez, y le trataba con respeto y a dis- cia. Había recibido de él miradas y ses de particular sentido, y tal vez le biera aceptado de no serle tan feo, has- parecerle repulsivo, ni tan displicente.

—Valiente bigardo—le contestó el maes- de pala. Ese es un hipócrita que va lo suyo, un gandul con sonrisa ino- nte. Si estuviera en mi mano, le depa- ía un buen favor: le haría trabajar sta verle en los huesos.

Luisa rehusó proseguir; Escámez ha- ba con tal convicción... Sondeó a otros, éstos le dijeron que Sáez era un tonto. Luisa no hallaba remedio a su situa- n. Pero seguía gustándole la presencia Hermida. Cuando contemplaba su ntajada figura experimentaba emocio- s íntimas de una dulzura enervante. sería pensar que a Sáez le faltaba algo e ella necesitaba para sentir de lleno deseada ceguera de la dichosa deci- n. Una noche soñó que Hermida se le rcaba arqueando sobre ella un enor- pecho, unos brazos hercúleos y una ra de rudas facciones... No pudo preci- r qué forma presentaban las soñadas cciones del rostro de Sáez, porque al ntirlas cerca de sí se desmayó, con es- smo feliz, y cuando despertó no recor- ba nada.

La panadera no estaba acostumbrada pensar mucho tiempo las cosas, y, ujer de rápidas decisiones, se impacien- ba consigo misma. Un día que el pin- r Cerecera y Sáez Hermida le hacían mpañía, observó que los dos hombres blaban de ella, y preguntó a Hermida:

—¿Qué le cuenta Cerecera?

—Me dice que se juzgaría hombre de erte si usted consintiera en que la hi- se un retrato.

Luisa sonrió, sin mucha atención por noticia; de pronto, su rostro enmude- , quedó un instante pensativa, y dijo:

—Cerecera, ¿por qué no le hace un trato a Hermida?

—¿Quiere él?

—Si ella lo dice, claro que sí—se anticipó Sáez.

—Sí; hágaselo—repitió Luisa, con creciente energía.

Los hombres hablaron, pero la panadera no escuchó sus palabras. Seguía atenta a una idea propia, y exclamó, insistiendo:

—Cerecera, empiece usted mañana mismo.

Después de decir esto, el rostro de Luisa se aclaró como una esperanza. El pintor se dió a su trabajo; Hermida posaba.

—No lo pinte como es—le había dicho Luisa a Cerecera—. Sáquele unas facciones rudas, no le importe que parezca algo demonio.

Pidió al pintor que le llevase al trabajo para verlo conforme adelantaba en él.

—Póngale una nariz así, y una barba así—y Luisa explicaba con el ademán los rasgos imaginados.

—¡Pero Sáez no es ése!—interrumpió el pintor.

—¡Qué importa!—exclamó la panadera con acento voluntarioso, y añadió—: ¿No es así como podría ser?

El pintor la miraba perplejo.

—Haga usted su trabajo con lo que Sáez Hermida tal vez sea por dentro, no con lo que nos aparenta ser. Eso será una buena obra.

—Pero, ¿usted entiende de pintura?—exclamó Cerecera.

—Deje eso. ¡Qué voy a entender yo!

Luisa estaba entusiasmada con su idea. Al fin, Cerecera acabó su obra. No comprendía si aquello tenía valor artístico. Siguiendo la idea de la panadera, había sacado una figura casi gigante y convulsa, sombría, embriagada, medio monstruosa. En el rostro ascético y pagano, de rasgos brutalmente impresionantes, fulgían unos ojos que se hundían en el espectador. El retrato era de medio cuerpo. Sus robustos hombros, como tallados en piedra, parecían caer sobre el prójimo con elemental furia. La cálida violencia de los colores con que Cerecera había adornado el cuadro le crecían la fuerza de expresión. Allí estaba la figura de Sáez Hermida, pero lejana y extendida por el lienzo como un celaje remoto en un paisaje áspero y sombrío. Era un Hermida vuelto a hacer con el mismo material, transformado y contrahecho de dentro afuera por la fuerza enigmática de alguna rara enfermedad.

—¿Le gustará esto a Luisa?—preguntó Sáez al pintor.

—Creo que sí.

—No puedo decir si ése soy yo... Pero, en fin, si a ella le gusta... Yo de esto no entiendo nada.

Luisa vió el cuadro ya terminado y quedó fascinada. Corrió con él a sus habitaciones particulares y lo puso en cierto lugar que ya le había asignado. Lo contempló estremecida y penetrada de gozosa resolución.

—Ya está—se dijo.

Sintióse inundada de dulzura, sonriente bajo la liberación de su propia alma y los arrullos femeninos que sofocaban su corazón. Allí estaba el retrato, según ella, con lo que a Hermida le faltaba. Era un sueño, pegado a su alma como la piel al cuerpo. Y allí también estaba Sáez, su cuerpo, que a ella no le desagradaba. Con su amor por lo que Hermida debería ser, o tal vez fuese, y su gusto entusiasmado por la persona real, construiría ella su vida. Soñaría ante el retrato, y con el hombre viviría efectivamente. El ideal completaría al hombre, y éste daría cuerpo y vida al ideal. Y esperaba que con el tiempo llegaría a ver, a través de su imaginación, las dos cosas en una sola...

—¿Por qué no? ¡Yo lo quiero así!—afirmó Luisa resueltamente.

Experimentaba un alivio interior alborotado. Le parecía que su alma se había echado a volar por un mundo feliz.

Y, sin perder tiempo, Luisa López se casó con Angel Sáez Hermida.

Cerecera llegó a pensar, tal vez por la influencia de la panadera, que había hecho una buena obra con el retrato de Hermida. Le pedía permiso a Luisa para contemplarlo, buscando una inspiración, pero al final se sentía abrumado.

—¿Le gusta?—preguntaba la panadera.

—¡Si yo pudiera hacer uno como ése!—decía el pintor. Parecía un hombre sin aliento.

—No me haga usted caso—replicaba Luisa.

Ella no se preocupaba por averiguar si el retrato hecho a Hermida era una obra de arte o un engendro.

Algunas de sus amistades le habían preguntado:

—¿Quién es éste del retrato?

—Es Angel, mi marido.

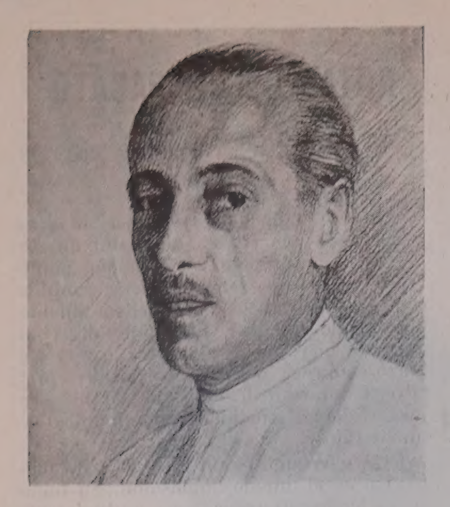
—¿A ver...? Sí; se le parece algo. ¿Quién lo hizo?

—El pintor Cerecera.

—¿Ese hombre bajito, tan alegre? Pobre, qué mal pintor fué siempre.

Luisa López era feliz con su cuadro y con su marido. Con el tiempo, no veía a Sáez como era, sino como quería que fuese. Y con esta ilusión halló dicha.

BIENVENIDO ANTÓN.



El Dr. Ernesto Paradinas Brockmann. (Dibujo de Herbert W. Simpson)

Un descendiente de Keats, en Avila



OMAMOS el «five o'clock tea» en casa de Mrs. Simpson, Directora de la «Book Section» del Instituto Británico en Madrid con un descendiente de John Keats.

El Dr. Paradinas—Ernesto Paradinas Brockmann—vive en Avila. Estuvo en Madrid de paso para Londres, adonde marchó invitado por el Ayuntamiento de Hapmstead para asistir el 7 de junio a la inauguración de la «Keats House». La casa en que vivió el poeta había sido conservada con más o menos cuidado hasta hace treinta años, en que se anunció el derribo y posterior venta del solar, ya que el terreno, según informaba el «Daily Telegraph», era un «elegible building site». El Hampstead Borough Council, barrio londinense en que está enclavada, la adquirió para su conservación. Y ahora, por fin, ha sido reinaugurada, procurando restituir el ambiente en que vivió el autor de la *Oda a una urna griega.*

El Dr. Paradinas es un hombre alto, moreno, que lleva con una cierta y simpática timidez su papel de descendiente del gran romántico inglés. El mismo explica así su línea genealógica:

—Thomas y Frances Keats tuvieron cinco hijos. John era el mayor de todos. Frances Mary, única descendiente femenina, casó con Valentín Llanos, español emigrado a Inglaterra por sus ideas liberales. En 1813, después de la muerte de Fernando VII, regresaron a España y se establecieron en Valladolid.

De este matrimonio nacieron tres niños y una hija: Isabel. Isabel Llanos Keats, mi abuela, fué la única que contrajo matrimonio de los cuatro hermanos. Se casó con un alemán, el conde de Brockmann, de entre cuya descendencia una hija, Mragarita, fué también la única casada. Con Esteban Paradinas, de quien yo soy hijo único.

—¿Conserva usted muchos recuerdos de Keats?

—Algunos, aunque una gran parte han sido regalados a Museos ingleses. Por ejemplo, una colección de cartas, que se encuentra ahora en poder del Museo Británico.

—Hay que hacer constar—dice Mrs. Simpson—*la generosidad de la familia de Fanny.*

—Sin embargo—continúa el Dr. Paradinas—, *tengo todavía libros dedicados por el poeta* (la familia Llanos sufrió un robo en el que desaparecieron algunos libros de Keats, dedicados por él a su hermana. Es muy probable que de ahí proceda un ejemplar autografiado que hace poco encontró en la Feria de libros de Atocha el poeta español Leopoldo Panero). *También poseo algunas miniaturas de su gran amigo el pintor Severn. Precisamente llevo al Ayuntamiento de Hampstead un retrato de Frances Mary para que quede en la casa de Keats. Conservo cartas de George, hermano de Keats, que emigró a América. Una mascarilla y un busto de McDowell, réplica a otro, ejemplar único, que existe en la casa. Todo esto lo llevo ahora a Londres para que pueda ser visto allí.*

El Dr. Paradinas visita por primera vez el hogar de su antecesor:

—Estuve en Roma en 1944, visitando la casa en que vivió y murió, así como su tumba. Sin embargo, es la primera vez que visito Inglaterra y la casa en que John Keats nació y creó algunas de sus obras más importantes.

—¿Tiene su visita carácter, digámoslo así, «oficial»?

—Voy a Londres invitado por el Ayuntamiento de Hampstead y por Longsman Green, editores del British Council. Pasaré mis primeros días allí en casa de Javier de Salas, director del Instituto Español en Londres.

La señora Simpson interviene de nuevo:

—El doctor Paradinas ha hecho de su casa en Avila una especie de hogar para los amantes de Keats. En ella se han alojado algunos huéspedes ilustres, deseosos de conocer personalmente el ambiente de su pequeño museo. Por ejemplo, Marie Adami, que publicó una biografía de Frances-Mary, Arnold Toynbee, sir Stanley Unwin y la Keats-Shelley Memorial Association.

El Dr. Paradinas será el punto de contacto entre el pasado y el presente. En el discurso de salutación que ha de pronunciar el día de la inauguración de la «Keats House», ofrece de nuevo su generosa y cordial hospitalidad a cuantos deseen conocer los recuerdos de Keats que guarda su casa.

D. Ernesto Paradinas, único descendiente directo de Keats que existe hoy, desea conservar el ilustre apellido:

—Quiero unir Keats con Paradinas, haciendo un solo nombre. La circunstancia de ser toda la descendencia por línea femenina, ha relegado el Keats a octavo lugar. Sin embargo, nunca tengo tiempo de iniciar los trámites. La consulta y ocho hijos...

Anotemos como dato curioso que el Dr. Paradinas ha elegido la que constituyó profesión frustrada del poeta: la Medicina.

D.

KEATS Y ESPAÑA

y dos cartas inéditas

Trae John Keats al mundo un mensaje poético: *pasar como una antorcha*, según sus propias palabras. Quiere realizar una gran empresa: *servir a la Humanidad.* Y, no obstante, cuando muere en Roma a los veinticinco años, dicta para su lápida mortuoria esta frase llena de desencanto: *Aquí yace alguien cuyo nombre fué escrito en el agua.* Tal vez Keats ambicionaba, como otro gran poeta de los albores del Romanticismo—Maurice de Guérin—, «la aureola de la oscuridad».

Pero este último deseo melancólico no fué cumplido, ya que Shelley dedicó a la memoria de su gran amigo Keats el poema *Adonais*, y esto bastaba para inmortalizar a nuestro poeta. Quien, por otra parte, viviría en las páginas de la Literatura universal por su poema *Endymion*, que tiene por clave aquel maravilloso verso: «A Thing of beauty is a joy for ever». Sí: la obra bella es una alegría eterna.

Keats, más cerca de Goethe que de Wordsworth y de los «lakistas» (los poetas casi idólatras del paisaje), se vuelve hacia la mitología y la cultura humanística y paga su denario a los clásicos de la antigüedad. Como a Byron y Shelley, le atraen los viajes y las viejas ciudades, sobre todo las de Italia, ese Eldorado de los ingleses del siglo XIX.

Filántropo y humanista, odia Keats al vulgo literario y ama a la Humanidad. «Hombre sensible»—a la postre, hijo del setecientos—, no es el gran poeta inglés indiferente a los juicios ajenos. Y así, vemos en sus cartas su diferente actitud frente al hombre y frente al público. Desarrolla en la primera que transcribimos, sus ideas sobre la independencia del poeta y sus afanes de realizar una gran obra. Y en la segunda, da una nueva versión de la teoría de la inconsciencia artística (tan vieja como el diálogo platónico del *Ión*), afianzando, al mismo tiempo, su vocación de poeta.

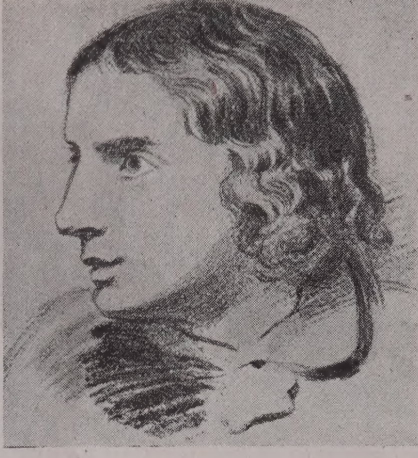
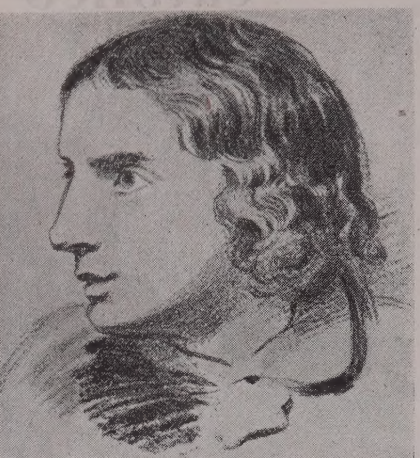
Keats fué, como hombre, tal como él mismo se presenta: amigo de sus amigos, vacilante entre el pesimismo y la optimista afirmación de su *Fairy's song*: ¡Las flores brotarán otro año! Y con una infinita fe en Dios, Principio de la Belleza, claridad que llenó de hermosura su corta vida.

A John Hamilton Reynolds.

Jueves, 9 de abril 1818

Mi querido Reynolds:

Puesto que estáis todos de acuerdo en encontrar mal la cosa, debe ser mala (1), aunque yo no vea nada allí que se parezca a Hunt (y si hay algo, ése es mi propio estilo y prueba que tengo algo de común con él). Relee, examina todos los móviles, la semilla que ha engendrado cada frase. Yo no tengo el menor sentimiento de humildad hacia el público, ni respecto a nadie, salvo al Ser Eterno, al Principio de la Belleza y a la memoria de los grandes hombres. Cuando escribo para mí, y por el solo placer de aquel momento, me abandono a mi naturaleza; pero un prólogo está destinado al público, a ese público al que no puedo dejar de considerar como enemigo, al que no puedo dirigirme sin hostilidad. Si mi prefacio está escrito en un estilo humilde y moderado, no estará en relación con el que yo soy cuando me dirijo al público.

«No he escrito nunca un solo verso pensando en el público»

Quiero ser dócil a las advertencias de mis amigos y agradecerles que me llamen la atención, pero no tengo el menor deseo de inclinarme ante la masa de los lectores y odio la idea de humillarme ante ellos.

No he escrito nunca un solo verso pensando en el público. Perdóname si te hiero, y si doy a una cuestión tan baladí las proporciones del caballo de Troya, tanto por lo que se refiere a la cosa en sí como a mí mismo, pero me alivia hablarte de ello. No podría vivir sin el afecto de mis amigos. Descendería a las entrañas del Etna para rendir un servicio a la Humanidad, pero detesto la popularidad insustancial. No puedo inclinarme ante ella. La gloria para mí sería subyugar y deslumbrar a esos millares de seres que charlan sobre pintura y literatura. Veo manadas de puerco espines, erizados de púas como «ramas híspidas para secuestrar mi Libro Alado», y quisiera hacerles correr agitando una antorcha. Me dirás que mi prefacio no se parece en nada a una antorcha. Habría sido demasiado insultante el «nacer de Júpiter» y yo no podría colocar una cabeza de oro sobre un cuerpo de arcilla. Si el prólogo peca de algo, no es de afectación, pero sí de una corriente subterránea de insolencia hacia el público, y si escribo otro, ojalá sea sin tener en cuenta a la gente. Lo pensaré. Si no te llega de aquí a cuatro días, di a Taylor que publique el libro sin prefacio y que la dedicatoria diga solamente: «Escrito en memoria de Thomas Chatterton».

Había decidido ayer noche escribirte esta mañana. Hubiera querido hablarte de otras cosas; felicitarte por haber salido de tu larga enfermedad. He tenido muchas veces la idea de que pasaras una temporada en Hampstead y lamento que tu maldito reumatismo te confine en Little Britain, donde estoy seguro de que te falta aire. En Devonshire llueve constantemente. Las gotas golpean las ventanas y me dan la sensación de un vaso de agua fría ofrecido a un pobre diablo que se ahoga. ¡No hay esperanza de que las nubes dejen paso a la abundancia! Se diría que las raíces mismas de la tierra es-
tán podridas por el frío y el agua. N
he podido ir a Kents' Cave, aunque e
único día que hizo buen tiempo logré es
calar las rocas casi hasta allí. Estaré e
la ciudad dentro de unos diez días. Pa
saremos por Bath a fin de ver a Bailey
Espero escribirte en seguida desde e
país del norte, pues tengo la intención d
explorar aquello. He decidido ya mi
preparativos y quiero saciarme de mara
villas, pero nos veremos antes de mi par
tida. Tengo copia de razones para bus
car el país de las maravillas: evitar la
molestias del invierno, ampliar mi hor
zonte, escapar de las disgresiones poéti
cas y a las críticas de Kingston, facilita
la digestión y ahorrarme zapatos. En fin
si Brown cumple su promesa, escalare
mos las colinas, y si mis libros quiere
ayudarme, daré la vuelta a Europa y ve
ré los reinos de la tierra en todo su e
plendor. Tom está mejor; desea lo mis
mo para ti.

Mis recuerdos para tus enfermeras.

De todo corazón, tu amigo *John Keat*

A Richar Woodhcuse.

Martes, 27 de octubre 1818.

Mi querido Woodhouse:

Tu carta me ha proporcionado un
gran satisfacción, más por su tono d
amistad que porque me hayan gustad
las observaciones, juzgadas por tan agra
dables por el «genio irritable». La mejo
respuesta que podría dar sería, a la ma
nera de un peón, hacer algunas observa
ciones sobre dos puntos principales rela
tivos al pro y al contra del genio, de l
ambición, etc...

En cuanto al carácter poético en s
mismo (quiero decir de esa clase de l
que, si es que yo soy poeta, formo parte
esa clase que se distingue de lo sublim
Wordswortiano o egoísta, lo que es cos
distinta), no tiene vida propia ni perso
nalidad. Es todo y nada. No tiene ca
rácter. Goza de la luz y de las sombras
saborea la vida, sea bella o fea, mezqu
na o suntuosa. Encuentra tanta delici
en concebir un Yago como una Imoge
nes, lo que escandaliza al filósofo vi
tuoso, satisface al poeta camaleón. E
placer que le produce describir las som
bras o la luz es idéntico y no tiene por fi
más que la meditación.

Un Poeta es el ser menos poético qu
existe, porque carece de identidad. Est
perpetuamente en trance de encarnars
en otro cuerpo. El sol, la luna, el ma
los hombres y las mujeres son cria
turas de impulsión y poseen algún atr
buto inmutable. El poeta no tiene nin
guno; carece de identidad. Es, ciert
mente, la menos poética de las criatura
de Dios. Si el poeta no tiene identidad,
yo soy Poeta, ¿es extraño que diga qu
no escribiré más? ¿Y no puedo, al mis
mo tiempo, reflexionar sobre las cara
terísticas de Saturno y de Ops? Aunqu
es cosa difícil de confesar, lo cierto e
que cualquier palabra que yo pronunci
no puede tomarse como procedente de n
naturaleza propia; ¡cómo sería posible
no tengo naturaleza!

Cuando me encuentro con la gente
cuando ceso de especular sobre las cre
ciones de mi cerebro, no soy yo quie
vuelve a mí mismo, sino que es la iden
tidad de los que se encuentran alred
dor la que comienza a actuar sobre m
de suerte que me siento en seguida an
quilado. Y esto no solamente me ocur
con los hombres. Me sucedería lo mism
en un colegio de niños. No sé si me e
plico bien. Lo espero, para que no de
una torcida significación a mis palabra

En segundo lugar, te hablaré de m
proyectos y de la vida que me propong
hacer. Mi ambición es servir al mund
Si es que vivo, tal será la meta
mi madurez. En el intervalo, pretend
llegar tan alto en poesía como mis ne
vios me lo permitan. Los vagos proye
tos de poemas que tengo me ruboriza
Lo único que espero es no perder el i
terés por los asuntos humanos. Y que
indiferencia solitaria que experimen
hacia las alabanzas, aunque sean de l
mejores talentos, no debilite la clarida
de mi visión. Creo que no. Estoy segu
de que la nostalgia y el amor que te
go por la Belleza me harían escribi
aunque las luces del día destruyan n
obra nocturna y nadie la vea jamás. P
ro acaso en este instante no soy yo quie
habla, sino aquel cuya alma encarn
Puedo, sin embargo, afirmar que es mu
mía esta frase que sigue: Comparto e
el más alto grado tu angustia, tu buen
opinión y tu amistad y soy tu amigo ve
dadero. *John Keats.*



La *Keats House* antes de su restauración

(1) Se refiere al primer prefacio de «Endymio

MEDALLAS DESPUES DE A SENTENCIA

..s "fallos" de la Exposición Nacional

SECCION DE PINTURA: Medallas de primera clase: A don Manuel López de Villaseñor, por su cuadro *El cuerpo del mártir*; a don Rafael Martínez .. por su obra titulada *Niñas pobres*, y a Joaquín Vaquero Palacios, por *Montaña*. ..allas de segunda clase: A don Victoriano ..io Galindo, por *Luz de Roma*; a don Fran.. Echáuz Buisán, por *Revelación*; a don ..rés Conejo Merino, por *Desnudos*, y a don ..ro Bueno Villarejo, por *Mujer con abanico*. ..allas de tercera clase: A don Juan Gui..mo Rodríguez Báez, por *Cargando costa..*; a don Joaquín Vaquero Turcios, por *..a*; a don José Espert Climent, por *Hom..s en la plaza*; a don Antonio Guijarro Gu..rez, por *Niños del caballo blanco*; a don .. Benet Espuny, por *Trastévere*; a don ..ncisco Arias, por *En la cuerda floja*; a Federico Lloveras, por *Rambla de Cana..s*, y a doña Justa Pagés G. Belandres, por *..aje evangélico*.

..ECCION DE ESCULTURA: Medalla de pri..a clase: A doña Carmen Giménez Serra.. por su obra titulada *Las dos edades*. Me..las de segunda clase: A don Fernando Cruz ..ís, por *Driada*; a don Juan González Mo..o, por *Anunciación*, y a don Eudaldo Se.. Güell, por *Niña de la muñeca*. Medallas .. tercera clase: A don Francisco López Bur.., por *El pianista García Carrillo*; a doña ..efina Miralles Guas, por *Maternidad*; a don ..car Caprotti de la Torre, por *Paca*, y a don ..nuel Echegoyan González, por *Desnudo*.

..ECCION DE ARQUITECTURA: Medalla de ..unda clase: A don Antonio Navarro San..jo, por *Proyecto de Hogar para Auxilio So..l en Burgos*.

..ECCION DE GRABADO: Medalla de prime.. clase: a don Luis Alegre Núñez, por *San.. María de la Salute*. Medalla de segunda cla.. A don Fernando Briones, por *Recolección*. ..dallas de tercera clase: A don José Blanco .. Pueyo, por *El Angel de Occidente*, y a don ..rlos Madirolas Casart, por *Fiesta*.

..ECCION DE DIBUJO: Medalla de primera ..se: A don Rafael Pellicer Galeote, por *..gel caído*. Medalla de segunda clase: A don ..dro Mozos Martínez, por *Orden clásico en la ..mposición*. Medallas de tercera clase: A don ..istino Mallo, por *Dibujo*, y a don Ramón ..zquez Molezún, por *Brujas*.

..MEDALLAS DE AMPLIACION. — Pintura: ..edalla de primera clase: A don Francisco ..zano Sanchis, por su obra *Paisaje del arro..*. Medalla de segunda clase: A don Gui..rmo Vargas Ruiz, por el cuadro *Desnudo*. ..abado: Medalla de primera clase: A don ..nesto Furió Navarro, por su obra *Catedral*. Se declaran desiertos los premios ofrecidos ..r el Ministerio del Ejército y se otorgan la ..edalla de Agrupación de Artistas Grabadores .. Sr. Furió por su obra *Puerta castellana*, y .. de la Agrupación de Acuarelistas al Sr. Mar..egui, por su cuadro *Paisaje de Toledo*. Asimismo ha sido declarada desierta, una ..z más, la MEDALLA DE HONOR.

arte



La Dársena de Deauville, cuadro de Raoul Dufy expuesto en la Bienal de Venecia

RAOUL Dufy, Gran Premio de la Bienal de Venecia de 1952, nació el 3 de junio de 1877 en el Havre. Siendo un adolescente trabajó como meritorio en una compañía suiza importadora de café. Con Othom Friesz inicia su formación plástica bajo las enseñanzas de un discípulo de Ingres: Lhuiloer. En 1901 marcha a París, vive en Montmatre y acude al estudio de Bonnat, en la Escuela de Bellas Artes. Pasaba diariamente por la rue Laffitte, en cuyas *Boutiques* (Vollard, Durand Ruel) se revelaba la producción de Cézanne, Van Gogh, Jonking, Monet y Lautrec, maestros que influyen decisivamente en su obra de entonces, según se observa por el paisaje, de espíritu impresionista, expuesto aquel año en el Salón de Artistas Franceses.

Después de una nueva residencia en el Havre concurre, formando parte del grupo *Fauve* (con Matisse, Marquet, Manguin, van Donge, Rouault y Derain) a las exposiciones de la Galería Weill (1903 y 1904), Salón de Otoño (1905) e Independientes. Efectúa en 1906 su primera exposición individual.

Continúa en la pág. sig. 1.ª colum.

LA NACIONAL DE BELLAS ARTES

DE SALA EN SALA



DIJIMOS en la crónica anterior que este año las corrientes antagónicas de arte se reparten muy equitativamente el espacio de la exposición. La sala I queda reservada a parte de la escultura de Mateo Hernández; de la sala II a la XI predomina la pintura ordenancista; de la XII a la XIII, la más libre. Entremos en algún detalle.

En la sala II hallamos, en lugar preferente, a una de las revelaciones del certamen, a F. Echaúz. ¿"Revelación", revelación? El autor apunta, sin duda, cualidades estimables; esta obra podría ser un fino producto del academicismo; quizá una superación. Pero hay que andar con cuidado; el cuadro tiende al efectismo y la teatralidad. Al parecer, Echaúz quería llamar la atención de los más fáciles y lo ha conseguido.

Por la sala III lo mejor es pasar muy de prisa; acaso, por nuestra parte, salvaríamos el paisaje "Sol de tarde", de Manuel Sánchez Domingo. En la sala IV tropezamos con un Francisco Lozano que, a lo que parece, se ha decidido a "soltar" su paleta. El color valiente y recio supone en él una novedad; una novedad que se hacía necesaria y que había empezado a apuntar, tímidamente, en obras anteriores.

Sigamos pasando de prisa. En la sala X se encuentra otra de las sensaciones, según dicen, de este año: Rafael Martínez Díaz. Sus "Niñas pobres" son posiblemente la obra más considerable de esa sección que hemos designado como ordenancista. Y como ello dejamos señalados todos sus méritos y todo sus defectos. Resolución concienzuda de los problemas de la realidad física y, precisamente por eso, ausencia de toda inspiración personal. Vuelven a cobrar valor el psicologismo, la anécdota, la literatura. Es un cuadro con asunto, con drama, incluso con enseñanzas sociales. Nos ha parecido una ilustración de un "Blanco y Negro" de hace cincuenta años, realizada con toda pulcritud. En la sala siguiente, los tres paisajes de Vila-Puig añaden tan poco a lo hecho por el mismo autor que son, aseguraríamos, paisajes que hemos visto ya cientos de veces. Justa Pagés, con todas sus buenas condiciones, se está quedando cada vez más pegada a un academicismo de hace treinta años.

Por la sala III ya hay que circular despacio. Estamos en la sala más importante. En una primera ojeada, los tres lienzos de Gregorio Toledo nos parecen de los más inferiores. Tay vez es que debieran estar colocados en otra sala. Pero ¿en qué otra sala? La verdad es que la pintura de Toledo resulta difícil de encasillar. Blanda y melosa, no se acaba de saber hacia dónde apunta.

En el número anterior dimos ya nuestra opinión sobre los envíos de Palencia y Vázquez Díaz. Por lo que hace a este último, repetimos que, salvando el de Wintuysen, los otros dos retratos desmerecen mucho del autor. Para optar a la Medalla de Honor hay que acudir con más empeño. "El caballo de Troya", de Echaúz, aunque también algo teatral, lo es menos que su "Revelación". Joaquín Vaquero, como siempre: es decir, sólido, sugestivo, poeta, y también dado a la escenografía. ¡Qué magníficos bocetos de decorados podían salir de sus manos! Y de hecho salen a veces. Su hijo, Vaquero Turcios, llega con excelentes promesas y ya con estimables logros.

Arias vuelve a un tema que le fué caro en sus comienzos: el circo y sus personajes. Es posible apreciar así el camino recorrido. Este "Payaso" de hoy es de un delicioso color, todo jugosidad y gracia. Juan Guillermo se afirma a ojos vistas. Su paisaje es un compendio de sus magníficas condiciones, cada vez más firmes y asentadas. Esta tela, junto con las que envió a la Bienal, nos parecen de los mejores hasta ahora entre las suyas. En otro lugar de este número señalamos ya la indecisión a que se halla sometido, aún, Antonio Guijarro. Aquí, mientras sus "Niños con caballo" se "van" hacia Gregorio Prieto, los desnudos que presenta en la sala XV se van hacia Gauguin. Pero lo más importante en él es la calidad propia, que, indudablemente, posee en el fondo. La indecisión es natural en todo joven.

(Continúa en la pág. sig.)

— LOS GRABADOS TAMBIEN MUEREN —







Reproducimos aquí dos ejemplares de un mismo *Grabado* de Goya, número 32 de la serie («Por qué fué sensible»), tal y como aparece, ..a izquierda, en tirada primitiva, y a la derecha, en otra posterior. .. colección correspondiente al ejemplar de la izquierda es propiedad .. escritor húngaro, gran amigo de España, Andrés Laszlo. Laszlo ha ..eado su colección por gran número de países europeos, realizando ..osiciones, llevando a cabo una gran labor de difusión de nuestro ..e fuera de España.

Andrés Laszlo se disponía ahora a llevar los grabados a América. ..ro parece ser que otras personas se le han adelantado, organizando .. aquel continente diversas exposiciones con la colcción correspondiente al segundo grabado, el de la derecha, tirada cuando las planchas se hallaban ya sumamente gastadas y consumidas.

La evidencia es tan absoluta que no queremos añadir nada más. Simplemente creemos que la exhibición de los grabados correspondientes a esta segunda colección puede ser, si no perjudicial para el genio de Goya, inconveniente para que los públicos americanos puedan apreciarlo en toda su plenitud. Y, desde luego, para el prestigio de una exposición nuestra fuera de nuestras fronteras.

Sin tomar partido en la cuestión, nos limitamos a someter al juicio de nuestros lectores ambas muestras.



Torso, de Carlos Ferreira, Nacional de Bellas Artes (sala 17)

Lástima que por demasiado sometimiento a lo anecdótico, a lo representado, se haya estropeado el cuadro de Ricardo Macarrón. Si sus tres monjitas hubieran estado cantando algo peor, todos hubiésemos ganado. De María V. Aramendía se pueden esperar cosas. El envío de Gregorio del Olmo es inferior a lo que cabía esperar de él. Una lástima.

Y volvemos a encontrarnos en la sala XIII. Esta sala de los pensionados en Roma no es la más importante, dijimos, pero sí la más jovial y vistosa. Los pensionados se han inclinado en Roma hacia uno de estos lados: hacia la pintura actual (Conejo, Vázquez Molezún); hacia la de inspiración clásica (Villaseñor, Pardo Galindo). Por gran fortuna, ninguno se ha inclinado hacia el atroz manierismo italiano del XIX. ¿Excesivo decorativismo, excesiva sumisión a las paredes cubiertas de gloriosos frescos? Sí; en Villaseñor, sobre todo, es muy fuerte el deslumbramiento producido por el "clima" italiano. En Pardo Galindo se nota incluso la presencia de la Commedia dell'Arte; también hay trozos, menos explicables, de viejas ilustraciones inglesas. Con todo, sus obras producen júbilo. Conejo es el más sólido de todos. Los demás congregados en la sala alcanzan digna altura. Con decir que todos han sido propuestos para medalla, y justamente, queda hecho su elogio. En nuestro criterio, Benet Espuny, Luis Alegre y Benjamín Mustieles son los más corrientes, casi vulgares. Vázquez Molezún, el más osado e interesante.

Del resto de las salas (hemos de limitarnos a la mención) señalamos: a María M. Brinquis, a Santiago Uranga, a Manuel González Santana—con su delicadeza característica—, a Julián Pérez Muñoz, a Nellina Pistolesi, a García Abuja, a Pascual Palacios, a Eva Lloréns, a Josefina Miralles, a José Lapayese. Lamentamos lo ocurrido con Francisco Carretero. He aquí un pintor magnífico de verdad que esta vez no ha acertado.

Entre los dibujantes destacamos a Alfonso Figueroa, a Pedro Mozos, a Francisco Pérez Pizarro, a Rafael Muzio, a Enrique Lagares, a Juan Esplandiú, a Vázquez Díaz, a Cristino Mallo. Los dibujos de Rafael Pelicer nos parecen tan afectados y efectistas como suelen ser casi todas sus obras.

Entre los escultores, aparte Mateo Hernández, se puede hablar de Carlos Ferreira, de Eudaldo Serra, de Francisco López Burgos, de Manuel Echegoyán, de Amadeo Ruiz Olmos, de Oscar Caprotti, de Víctor Hino, de Mario Borrega. Entre las dos presuntas primeras medallas, Carmen Giménez Serrano y Antonio Cano Correa, nosotros preferimos a este último. Su grupo es más "grupo".

LUIS CASTILLO.



M Ciruelos: «Juglar»

LOS "ONCE

NORIA DE UN GRUPO CERRADO



NUNCA hemos visto muy c ramente cumplido en es exposiciones anuales de Academia Breve el pro sito que, al parecer, las anima; es de su carácter de antología del año. «D once mejores obras de arte expuestas Madrid de primavera a primavera», r el lema con que son presentadas. Sos chamos que ese lema no es respeta con demasiada escrupulosidad. En to las antológicas, desde la primera, hen tropezado con obras que no habían s expuestas en Madrid ni siquiera en varias primaveras.

No es que queramos convertir en g ve el reproche; no pretendemos cog nos «a la letra» con tozudez de espí infantil. Hemos visto que la selecc está sujeta más bien al capricho de Eugenio d'Ors y de alguno de sus a gos. Pero como son caprichos de ge

RAOUL DUFY

(Viene de la pág. anterior)

El año 1908 emprende la búsqueda de una expresividad propia que le conduce, en bruscas asociaciones cromáticas por contraste de tonos, hasta la estridencia, y en las que estructura y compone, siguiendo las realizaciones cezannianas, por medio del color. Llegó a resultados semejantes a los primeros intentos cubistas, con los que posee indudables puntos de contacto.

El Dufy impresionista, triunfante ante el público, se ve rechazado al empezar a ser auténtico: hubo de buscar su sustento en la decoración de sedas y tejidos.

A partir de 1919 dará con el hallazgo adecuado de sus posibilidades pictóricas: un grafismo ágil, nervioso, sugerente, más abreviado en cada momento; reducido a meros signos superpuestos, a unos puros tonos lavados, que vibrarán en una emoción directa transcriptora de la naturaleza. Diáfano, limpio y buente, el artista encuentra su mundo. Una dedicación decorativa le llevará a las composiciones de Weisveller (Antibes) y del doctor Viard, a nuevos proyectos de telas y tapicerías (manufacturas Beauvais, 1932), a una colaboración en el ceramista Lloréns Artigas y a la ilustración bibliográfica.

En 1926 efectúa un viaje por España, Marruecos e Italia. En 1930 conoce Inglaterra, llevando a cabo, en el 37, una gigantesca pintura mural para la Exposición de Artes y Técnicas (pabellón de la electricidad).

La salud le ha obligado a residir en el Midi, y su obra continúa en evolución hacia una mayor simplicidad.

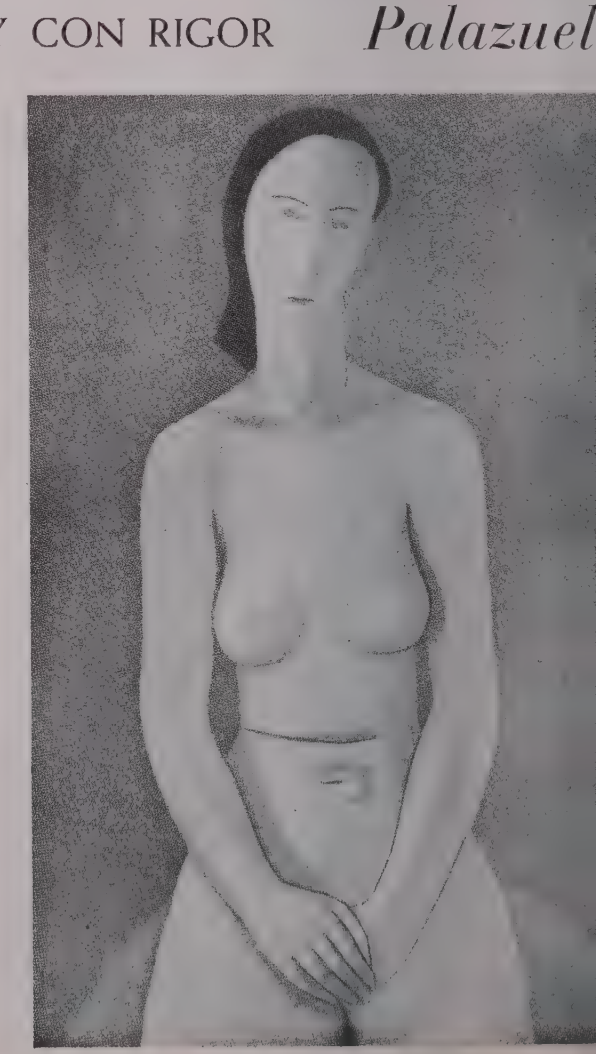
BIBLIOGRAFIA.— Chr. Zervós. P. Courthion, M. Berr de Turique, Ch. Malpel, A. Salmón, J. Cassou, M. Reinal, etc.

I. M.

Modigliani CON HALAGO Y CON RIGOR *Palazuel*



Desnudo sentado



Desnudo

citadas, lo damos por buenos, e in- nos felicitamos por ellos. Gracias a nas de estas arbitrariedades hemos do conocer, por ejemplo, mosaicos de rós y algunas otras cosas notables siento no recordar en estos mo- tos.

rsonalmente, pues, no tenemos de quejarnos. Salimos ganando, puesto nuestro escaparate de arte se amplía. pensamos en algún expositor madri- modesto por lo general, poco cono- necesitado y merecedor de este es- arazo que supone la inclusión en antología de la temporada. ¿Se ha- derado qué beneficio se reportaría e expositor—de momento, X?— ¿No ésta labor más generosa y útil que repetir continuamente unos cuantos ores ya suficientemente acreditados? antológicas llevan camino de conver- en noria de un grupo cerrado y res- ido; imaginamos que son antologías eccionadas de antemano, con destino

en es verdad que ese hecho encierra nosotros alguna ventaja: casi no os de enjuiciar nada... Con transcri- a lista de los antologados, «cumpli- . He aquí esa lista: Cristino Mallo, el Sanz, José Granyer, Modesto C s, F. García Vilella, Antonio Guija- Francisco Lozano, Manuel Mampa- ntonio Tapies, Miguel Villá, Rafael leta.

te año, los escultores han sido agru- s en un rincón en torno a una figu- de Manolo Hugué. El hecho encie- así el significado, explícito y delibe- de homenaje al desaparecido artis- e, implícitamente, el reconocimiento, a de una maestría, sino de una capi- o magisterio. Manuel Hugué, en , va a la cabeza de estos escultores uyas obras «habitan ángeles», dimi- y encantadores ángeles. Los ánge- ue animan el *Bestiario*, de Granyer, in duda los más retozones, con una propensión a la caricatura, que si onfiere *salsa* festiva, les quita, en la a medida, profundidad.

tre los pintores apuntados, más bien nuestro uso particular, una sorpre- el paisaje de Villá. Siempre había- tenido la sensación de que los pai- de Villá estaban construídos con o. (Con corcho se pueden construir ién magníficas obras de arte, se en- e.) Pues bien, esta vez sentimos la emoción de ver cómo el corcho ad- e, de pronto, las transparencias del ... Cierto que el pintor no ha juga- el todo limpio; ha puesto cristal a enzo.

tríptico de Ciruelos es una afortu- muestra de su pintura espiritada, tida a un enérgico ascetismo cere- Ciruelos es ascético en todo; deno- quizá excesivamente ascético. Gui- ha enviado un bodegón muy bri- . Guijarro anda todavía fluctuando diversas tendencias. En este mismo gón es posible advertir trozos dife- s; no todo está en el mismo plano eptual. Sin embargo, el conjunto es ría grato y considerable.

sabemos adónde se dirige Tapies ; parece haber variado de inspira- ¡El campo de lo abstracto es tan ido...! Resulta muy difícil moverse n terreno donde no hay nada; he la zancadilla que los abstractistas se a sí mismos. Tapies parece anhelar os más concretos; no sabemos, de- s, adónde llegará. Lo que sabemos es de momento, ha perdido su gracia rativa. Acaso todos tengamos que por bien perdida.

L. C.

CALDER

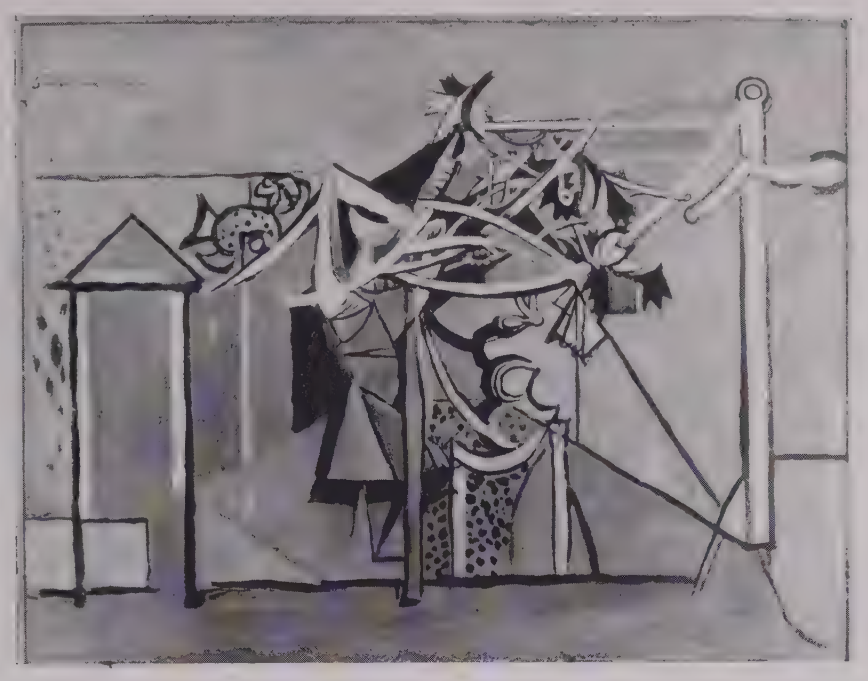
ran Premio de Escultura

e la Bienal de Venecia

escultor norteamericano Alexander r ha correspondido el Gran Premio scultura de la Bienal veneciana. IN- se ocupará en su próximo número figura del inventor del «arte móvil», ne la falta material de espacio nos im- hacerlo, como hubiera sido nuestro , en este número.

SUTHERLAND

Premio «Sao Paulo», en Venecia



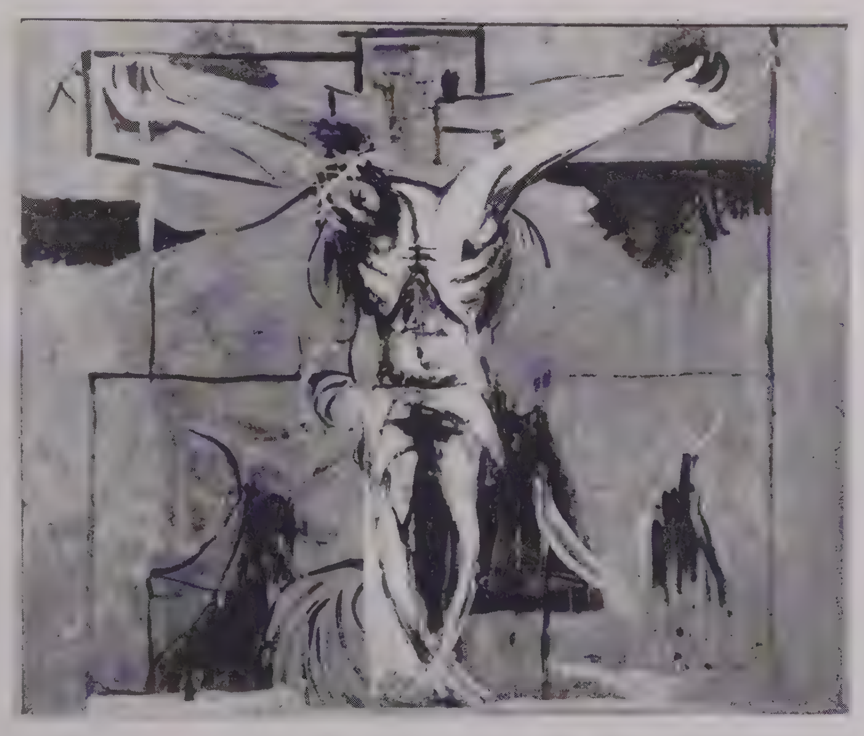
Parra en rosa, óleo, 1947 (50,80 x 64,77 cm.)

El premio especial de Sao Paulo para la Bienal de Venecia de este año ha sido concedido al pintor inglés Graham Sutherland.

Sutherland, al igual que el escultor Henry Moore y el compositor Benjamín Britten, es una de las figuras inglesas del mundo del arte más conocidas en el Continente. Los antecedentes de su pintura se encuentran en Samuel Palmer, Blake y Turner. Pero es con este último, con el gran Turner, con el que Sutherland presentan afinidades más profundas.

Recientemente se celebró en Londres una exposición representativa del desarrollo de la pintura de Graham Suntherland. Tras los agua-fuertes pastoriles de su primer período, repletos de resonancias románticas a lo Samuel Palmer, se inicia el estilo original del pintor con una serie de paisajes de la región de Pembrokeshire, en Gales.

Durante la última contienda fué uno de los pintores elegidos por el Gobierno británico para captar con su arte los diferentes aspectos de la guerra moderna, y en



Crucifixión, óleo, 1947 (101,60 x 121,59 cm.)

esa labor, Graham Sutherland y su contemporáneo Paul Nash se destacan especialmente.

En 1946 Sutherland pinta la *Crucifixión*, de la iglesia de San Mateo de Northampton, moderna versión plástica del drama del Calvario, inspirada profundamente en la obra de Matías Grünewald. «No hay duda de que el tono trágico del lienzo debe algo a los dos grandes cuadros de la *Crucifixión* pitados por Grünewald—ha escrito Eric Newton, crítico de arte de *Time and Tide*—, pero mientras éste no vaciló en situar la torturada Figura de la Cruz en medio de unos alrededores igualmente trágicos, el Cristo de Sutherland aparece apartado del mundo y situado sobre un fondo azul oscuro—símbolo de espacio universal—, interrumpido sólo por unas líneas horizontales y verticales, como si los propios espacios estuvieran adoptando el ritmo cruciforme que domina el cuadro.»

La *Crucifixión* de Northampton es el punto de partida inmediato de la serie de saltamontes, palmeras, mántidos, majuelos, quimeras, parras... que caracterizan el último período del *Premio Sao Paulo*, de Venecia. Melville, que considera a Sutherland como «el más grande de los coloristas» que Inglaterra ha tenido, encuentra que la «mentalidad metamórfica» es la característica esencial de su creación. Pero las «metamórfosis» de Sutherland tienen un significado fundamentalmente formal, pictórico puro, cuyo eje central son las organizaciones de color—los antiguos amarillos verdosos se transforman en esmeralda; los rojos intensos, en carmesí; las superficies de negro, en líneas. Con motivo del retrato de Somerset Maugham, realizado en el Sur de Francia, una parte de la crítica habló de la decadencia creadora del pintor. Hoy, en Venecia, la otra parte de ella ha dado a Graham Sutherland el espaldarazo definitivo.

Francisco P. Navarro.

OTRAS EXPOSICIONES

TRES DIPLOMADOS EGIPCIOS

Brío, «puzzle», rutina

En el Círculo de Bellas Artes han sido presentados el pintor Ezzeddin Hammouda, la pintora Zeinab Abdel Hamid y el escultor M. Assasi. Los dos primeros suponen una viva sorpresa. Ezzeddin Hammouda es un pintor brioso, de personalidad muy potente. Apoyado ante todo en algo que podríamos llamar expresionismo del color, algunos de sus paisajes son verdaderas vidrieras emparentadas directamente con Rouault. En Zeinab Abdel Hamid, el mundo se desquicia y baila. No obstante, todo está en su sitio y es un *puzzle* donde nada sobra, porque se propone de antemano ser un *puzzle*. El color es también violentísimo, dentro de la mayor suavidad de la acuarela. He aquí unas creaciones llenas de gracia y de un aparente infantalismo audaz y desbordante. El escultor M. Assasi aparece afiliado a las más viejas corrientes rutinarias.

CASA AMERICANA

Aguayo, Saura, Lecoultre

Obras de los españoles Aguayo y Saura y del suizo Lecoultre componen la exposición presentada esta vez por la Casa Americana, siempre atenta al movimiento artístico. De Saura figuran sus ya conocidas fantasías de «ecos» abismales. Lecoultre expone unos óleos llenos de gracia y agudeza cerebral. En Aguayo lucha el color contra la composición abstracta. El color de Aguayo es bien terrenal y positivo; y su riqueza no se compadece bien con la negación de lo figurativo. Es color que pide *carne*.

L. C.

LOS MUSEOS FRANCESES CELEBRAN EL CENTENARIO DE LEONARDO DE VINCI

En Francia ha comenzado la celebración del quinto centenario de Leonardo de Vinci. Durante los días 4 al 7 de julio se ha celebrado un coloquio sobre el gran artista del Renacimiento Italiano en el *Palais de la Découverte*, organizado bajo los auspicios del Centro Nacional de Investigación Científica.

El Museo del Louvre ha organizado una exposición de dibujos florentinos de los siglos XIV y XV en el Gabinete de Estampas. Y en la segunda quincena de julio ha sido inaugurada la *Exposición Leonardo de Vinci* en este mismo museo.

PRMITIVOS MEDITERRANEOS EN BURDEOS

Treinta y siete obras de primitivos franceses, italianos y españoles, representativos de la pintura mediterránea de la Edad Media, se exponen actualmente en Burdeos. De este modo pueden estudiarse a un tiempo las tendencias e influencias del arte de los siglos XIV y XV en Siena, Pisa, Nápoles, Barcelona, Palma de Mallorca, Valencia y Rosellón.

ARTE YUGOESLAVO

Se ha celebrado en París una exposición de Arte Popular Yugoeslavo, preparada por los Museos etnográficos y por la Academia de Ciencias de Yugoeslavia.

España, en cambio, llegó tarde a Venecia. ¿Por qué?

BALLET

Strawinsky y Balanchine



Balanchine y Strawinsky durante los ensayos de *Orfe*

Nijinsky quería ser más original Massine, más decidido Balanchine más audaz que los dos juntos

Por ANTONIO ODRIOZOLA

El 17 de junio se ha celebrado el 70 aniversario del nacimiento de Igor Strawinsky, sin disputa la figura máxima de la música contemporánea. Acaba de estar en los festivales de París, en mayo, y con viva emoción hubiésemos recibido la noticia de su llegada a España, donde no ha estado desde 1933, si no me equivoco. Consolémonos pensando que otra vez será. Como modesto homenaje de devoción, para unir a los que en esta oportunidad se le están tributando, trazaremos unas líneas sobre George Balanchine, coreógrafo de gran parte de sus *ballets*, que precisamente acaba de pasar por Barcelona como director del New York City Ballet, ciudad en la que ha actuado durante tres semanas, estrenando, por cierto, dos obras de Strawinsky (*El pájaro de fuego* y *Orfeo*).

Con la debida perspectiva vamos ya situando el gran acontecimiento artístico de nuestra época: la aparición y vida de los *ballets* rusos de Diaghilev. Durante veinte años (1909-1929) dan ocasión y consistencia a las soterradas aspiraciones de tantos artistas en el campo de la música, la danza, la pintura, hasta lograr el arte nuevo que brotará de la conjunción de los anteriores con entidad y categoría propia: el *ballet*. Repasemos los nombres de los cuatro coreógrafos que actuaron con permanencia en la compañía de Diaghilev y son Michel Fokine, Leónidas Massine, Bronislava Nijinska (la hermana del genial bailarín) y George Balanchine.

Cabe a Fokine la gloria de las primeras coreografías, que son a la vez las primeras, triunfales y deslumbrantes apariciones de Strawinsky ante el mundo occidental—así, *El pájaro de fuego* y *Petruska*—, y a Nijinsky la del borrascoso estreno de *La consagración de la Primavera* (comparable al de *Hernani* en significación y alboroto). Massine realiza con Picasso y otros pintores *ballets* como *El tricornio* (con música de Falla), *Cimarosiana, Polichinela* y algunos más, a los que caracteriza una viva agilidad, y la Nijinska, que inicia su actividad con *El zorro* y consigue su mejor momento en *Las bodas* (ambos con música de Strawinsky) y algunos *ballets* del grupo de los Seis, no logra convencer a Diaghilev, que le dedica frases como: «Bronia no tiene la menor idea; ni un solo movimiento felizmente creado.»

En estos momentos de fricción surge en París, en 1925, un muchachito formado en la Escuela de Baile Imperial y que aprovecha la *tournee* de un *ballet* bolchevique para *elegir la libertad*. Su genio de coreógrafo es adivinado por Diaghilev, quien inmediatamente lo contrata y le confía la prueba de revisar la coreografía de Massine para *El canto del ruiseñor*. Es George Balanchivadze, que adoptará pronto un nombre más breve, y colaborará en seguida con músicos como Rietti, Auric y lord Berners, pintores como Pruna y Utrillo y literatos como Sacheverell Sitwell. El mayor éxito lo logra en 1928 con *Apolo Musageta* y lo renueva al año siguiente con *El hijo pródigo* (música de Prokofiev), ambos con Sergio Lifar (evadido de Rusia también por esos años) en el papel principal.

El *hijo pródigo*, que se ha juzgado el mejor *ballet* de Balanchine en la etapa de Diaghilev, es el último que monta esta compañía. En agosto de 1929 muere en Venecia el ilustre empresario, y Balanchine, después de vagabundear un poco, pasa en 1933 a Norteamérica e imprime una nueva vitalidad al *ballet* de aquel país. En años sucesivos su prestigio y su fama aumentan considerablemente, según revelan las frases que se le han dedicado de «el primer coreógrafo del siglo», «el Einstein de la danza», o la de Adolfo Salazar (*La danza y el «ballet»*, pág. 207): «Puede decirse de él que es la primera figura de nuestro tiempo.»

Una ojeada al cuadro adjunto mostrará claramente la gran atención que Balanchine ha dedicado a las partituras de Strawinsky desde su primer trabajo para Diaghilev hasta la reciente coreografía para *El pájaro de fuego*, pasando por el discutido *Balaustrada* (con música del *Concierto para violín y orquesta*), que fué desfavorablemente acogido por el público. Eran momentos todavía un poco inseguros y de ensayo, bien distintos de los actuales, en que las tendencias de Balanchine se han depurado y reposado hasta lograr en sus *ballets* un ajuste perfecto, una concentración de fuerzas al servicio de un propósito, quizá con el inconveniente de cierto automatismo y pérdida de la personalidad de los bailarines, como insinuó recientemente Xavier Montsalvatge. Qué lejanos aquellos tiempos reflejados por Lifar en la conocida frase: «El demonio inquieto de la novedad que poseía a Diaghilev contagia a sus colaboradores. Se hubiera dicho que cada uno temía, por encima de todo, parecer menos atrevido o menos nuevo que su predecesor. Nijinsky, *coreautor*, quería ser más original que Fokine; Massine procuraba ser más decidido que Nijinsky; la Nijinska quería ser m[ás] original que Massine; éste, en su segu[n]da aparición, quería serlo todavía m[ás] que la Nijinska; Balanchine, más aud[az] que los dos juntos.»



Francisco Monción y María Tallchief en *El pájaro de fuego*. Vestuario de Marc Chagall. Coreografía de Balanchine

En el gran duelo que inevitablemen[te] se plantea cuando son geniales músico [y] coreógrafo, el secreto estará en saber g[a]nar o perder con elegancia para logr[ar] un *ballet* perfecto. Pierde quizá Str[a]winsky en *Polichinela*, gran acierto [de] Massine, en tanto Nijinska en *Las b[o]das*, enfrentada con una partitura m[ás] sólida, sabe quedar en un segundo pla[no] y crear más que un *ballet* un gran fri[so] coreográfico, logrando un comple[to] éxito.

A la vista del cuadro parece que B[a]lanchine ha acertado a *saber llevar* [a] Strawinsky de una manera atinada y s[os]tenida, y ciertamente ése será su may[or] título de gloria en el futuro: el de C[o]reógrafo Mayor del Gran Reino de Ig[or] Strawinsky.

	TITULO	COMPAÑIA	DECORADO Y TRAJES	LUGAR Y AÑO DEL ESTRENO
	El canto del Ruiseñor	Diaghilev	Henry Matisse	París 1925
	Apolo Musageta	»	Andre Bauchant	» 1928
	Apolo Musageta	American Ballet	Sstuart Chaney	New York 1937 (1)
x	Juego de Naipes	» »	Irene Sharav	» 1937 (1)
	El beso del hada	» »	Alice Halicka	» 1937 (2)
x	Balaustrada	Original Ballet Ruse	Pavel Tchelitchev	» 1941
x	Polka de Circo	Circo Ringley & Bailey	Norman Bel Geddes	» 1942
x	Danzas Concertantes	Ballet Ruse de Montecarlo	Eugene Berman	» 1944
x	Elegía	School of American Ballet	Sin decorado	» 1945 (3)
	El zorro	Ballet Society of New York	Esteban Frances	» 1947
x	Orfeo	» » » »	Isamu Noguchi	» 1948
	El Pájaro de Fuego	New York City Ballet	Marc Chagall	» 1949

(1) Revisado para New York City Ballet en 1951.
(2) Revisado para New York City Ballet en 1950.
(3) Revisado para Ballet Society of New York en 1948.

Ballet de Strawinsky con coreografía de George Balanchine.
En los Ballets señalados con x la coreografía ha sido creada por vez primera por Balanchine.



Decorado de Isamu Noguchi para *Orfeo*

TRIUNFOS Y JUEGO SIN JUGADORES (1)

El cine español visto por un crítico extranjero

En uno de los últimos números de *Cahiers du Cinéma*, Lo Duca enjuicia con agudeza y profundidad la situación de la cinematografía española. Lo Duca, italiano de familia y nacimiento, francés por residencia habitual y por el idioma en que habitualmente escribe, es en la actualidad uno de los mejores críticos europeos del cine; lo es por la penetración de sus juicios, por el ámbito cultural en que los sitúa y por su amplia preparación literaria y artística. Lo Duca no es sólo crítico de cine, sino también poeta, novelista, ensayista, historiador; sus libros sobre Giorgio de Chirico o sobre Arturo Martini, por ejemplo, son muy importantes en la bibliografía sobre arte contemporáneo; su espléndido documental *Henri Rousseau, le Douanier*, es una obra maestra en su género, como se espera que lo sea también otro documental, aún no presentado, que realiza sobre las vidrieras góticas de las catedrales de Francia. Lo Duca estuvo en Madrid recientemente y observó las realidades de nuestro cine; luego hizo el artículo que traducimos a continuación y que es un espléndido panorama de problemas trascendentales y de notorio incumplimientos.

Aparte del Centro Experimental de Cinematografía de Roma, no existe un centro comparable al Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas de Madrid. Es a la vez una academia y una universidad de donde salen los artistas con preparación teórica y práctica impecables. Un edificio muy moderno, detrás del antiguo y romántico Hipódromo, alberga a esta escuela modelo que podría formar los mejores realizadores del mundo hispánico de mañana.

Los diez estudios de Madrid y de Barcelona han producido 150 *films* en cinco años, pero fácilmente podrían producir un centenar cada año, a un precio que se puede cifrar en un poco menos de la mitad del costo de una película hecha en Francia.

España dispone actualmente de 4.000 cinematógrafos (una sala por cada 7.156 habitantes, contra una por cada 7.263 en Francia, una por 7.038 en los Estados Unidos, una por cada 5.347 en Italia), que acusan una recaudación de 1.500 millones de pesetas; 4.000 cines contra 240 plazas de toros... Barcelona está en cabeza con 405 locales; luego Madrid, con ...; Valencia, con 265; Sevilla, con ... (1).

Una importante red de cineclubs prepara capas nuevas de aficionados al cine. Su organización es ejemplar y basta con ver uno de sus programas para darse cuenta del nivel de su cultura.

Una crítica vigilante, libre, sensible y muy al corriente de la historia del cine domina el conjunto. Es implacable, y los *films* españoles resultan sus primeras víctimas.

Pero es que, ¡ay!, lo merecen. Es sorprendente, en efecto, que un país que dispone de tales triunfos y *que es España*, no tenga jugadores. Un país que

Continúa en la pág. siguiente, 4.ª col.

cine

LAS MURALLAS DE JERICÓ

«¿Interés nacional?»

Dijimos en algún número anterior que nuestro cine debe renovarse. Y que esa renovación debe alcanzar a muchos de los que hoy lo maltratan. Pero son los que a sí mismos se llaman profesionales, excepto honrosas excepciones, los que más aprietan entre sí sus codos para imposibilitar esa renovación. Son de sobra conocidas las dificultades, insuperables muchas veces, que oponen los que, desde hace años, van destrozando poco a poco—o mucho a mucho—nuestro cine a los que con vocación desean intervenir, con savia nueva, en la producción nacional. E, incluso, se han construído un pretendido censo profesional tras el que batallan por defender sus posiciones amuralladas. La cosa, desde luego, es muy humana; mas si los organismos responsables no intervienen pronto y enérgicamente, va a llegar un día en que nuestro cine se convierta en el medio de vida de unos cuantos y se olvide, por todos, que es una industria y un arte conjuntos de "interés nacional".

Que esa situación puede y debe evitarse también lo sabemos. Como sabemos que, pese a ella y a todo, llegará inexorablemente un día en que los universitarios, preferentemente, y los hombres con vocación y preparación intelectual y técnica, formarán los nuevos cuadros de nuestro cine, junto a los que ya hoy, profesionalmente, tienen miras más altas que la de los pequeños apetitos diarios. Inexorablemente tendremos, como en Italia, una hora en la que el cine se abrirá paso por entre las murallas de los que actualmente detentan unos puestos que han alcanzado, en tantos casos, más por oportunismo que por pericia creadora.

Mientras tanto, muchos intelectuales sólo conocen de nuestro cine, por más visible, su parte negativa. Y muchos universitarios que desearían intervenir en nuestros "platós", al primer intento fallido por introducirse en ellos vuelven sus espaldas al cine y se alejan, definitivamente, de él.

El Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas podría ser el ariete que derribara las murallas de Jericó que cercan nuestra cinematografía. Pero tal como hoy funciona no es suficiente. Como tampoco lo son las manifestaciones solidarias de los que, ya profesionales y desde dentro, tienden a ayudar a una renovación que, de esta forma, ni es radical ni eficaz. Por eso es necesario que se levanten voces airadas y con autoridad denunciando la existencia de un verdadero clan monopolizador que es incapaz de resolver los hondos y verdaderos problemas profesionales de nuestra industria, pero que, sin embargo, es capaz "legalmente" de exigir que "fulanito de tal", técnico de antes de 1948 (fecha límite y mágica que ellos mismos han erigido como tope para el ingreso en la "profesión") intervenga en ésta u en otra película por la gracia de Autodefensa Organizada, verdadero y único censo vigente en más de una ocasión.

Las murallas que cercan nuestro cine pueden caer fácilmente si los esfuerzos se aunan y entre los que ya están dentro y los que desean entrar se establece un plan conjunto de acción. Pues entre las medidas más urgentes que hay que desarrollar para salvarnos todos se encuentra esta de la renovación de los cuadros profesionales.

R. Muñoz Suay.

ULTIMA PALABRA



Después de cerrada nuestra encuesta GUIONISTA CONTRA DIRECTOR, nos han llegado algunas nuevas aportaciones, a las que sólo podemos aludir. H. Muñoz Méndez, desde Salamanca, y Andrés Cabrera, desde Huelva, añaden, como simples espectadores, puntos de vista importantes. Y. J. Franco, desde Madrid, los suyos como aprendiz de realización que es. El conocido escritor cinematográfico José Palau, desde *Destino*, ha intervenido con su artículo «La discusión entre guionista y director». La *Revista Internacional de Cine* inserta el importante trabajo del P. Félix Morlión, «La lucha entre el director y el guionista». Ya antes, *Fotogramas* había publicado el curioso artículo de S. Fisher, «El guionista debe ser el director de sus guiones». Y, finalmente, Juan Antonio Cabezas, en *España*, intervino en la discusión con interesantes juicios.

Nuestra encuesta ha motivado, es indudable, cierto interés merecido. Por ello no está de más que añadamos a la voz de René Clair esta otra de Jean Giraudoux, que con brevedad desarrolla sus ideas sobre *nuestro* problema. Y no olvidemos que el creador de tantas cosas bellas apreció mucho al cinema y colaboró, asimismo, en algunos *films* franceses.

Lo que más importa de una película es su autor. Un ambiente puede dar origen a un teatro, pero sólo un autor puede realizar un *film*. Las tareas confiadas a los dialoguistas, a los planificadores, a los encargados de los recursos de imaginación, no son sino delegaciones con frecuencia mediocres. El autor de un *film* tiene que poseer en todo momento una serie de cualidades de las que una sola bastaría para el autor teatral, el lirismo y el humor, la fecundidad y la selección, el estilo y el silencio. Hay que agregar el don que exige la pintura al fresco, la amplitud del recuerdo y de la previsión. Si en las películas se acusa con frecuencia una falta de equilibrio es porque resulta muy difícil con tales requisitos encontrar el hombre que cumpla todos, y hay que arreglárselas generalmente con una colaboración entre dos autores. El autor en el tiempo que es el escritor y el autor en el espacio que es el director de cine. Cuando hay identidad entre ambos y se llama cualquiera de ellos Charlie Chaplin o René Clair, se da lo perfecto.



JEAN GIRAUDOUX

O. C. I. C.

Al margen de sus jornadas

por José Manuel Dorrell.



Por cuarta vez se han celebrado unas jornadas de estudio, organizadas por la Oficina Católica Internacional del Cine, dedicadas esta vez al tema general de la educación en sus relaciones con este discutido arte. La educación de la juventud, la educación de los mayores, la educación del clero, la de las masas, la acción de distintas entidades en este sentido han constituído los diferentes capítulos en que se ha dividido el tema general. Todos ellos de gran interés y en todos ellos se han expresado importantes puntos de vista y se han ofrecido a la consideración de los concurrentes interesantes experiencias, pero hemos sentido la falta de una cuestión de máxima importancia: «la educación de los censores».

Muy importante es, sin duda, la educación del público, jóvenes y adultos; mucho más la de los que a su vez deben educar o servir de mentores a esos espectadores; pero consideramos que lo es infinitamente más la de aquellos que tienen en sus manos esa fuerza represiva tan trascendente que es la censura.

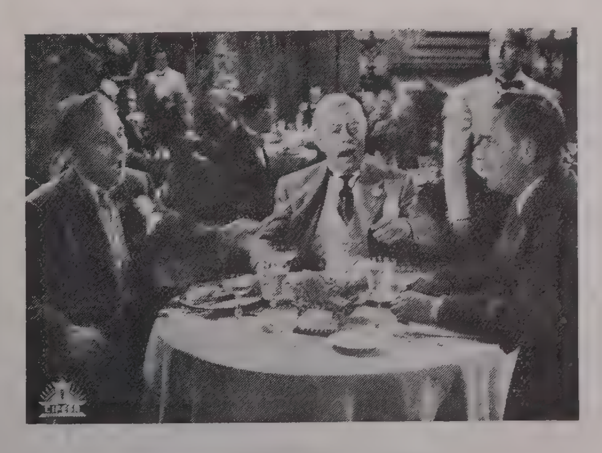
El hombre que puede autorizar o prohibir, o, lo que es peor, mutilar una película, debe poseer no solamente una formación moral profunda e inquebrantable, sino también un perfecto conoci-

Continúa en la pág. siguiente

TRES BUENOS FILMS



..., ¡qué grande eres! («When Willie Comes marching Home»), dirección de John Ford, con guión de Mary Loos y ... Sale, basado en un argumento de Sy Gomberg. El viejo ... nos conduce, tras ciento y pico *films* realizados, por caminos distintos a los habituales suyos. Una comedia llena de gracia y picardía, con escenas magistrales como son las de toda la primera parte y con algunas en exceso caricaturizadas cuando se refieren al episodio francés. El *film* es, en el fondo, una manera de tomar el pelo a la propia vida militar yanqui. Ford demuestra un completo dominio de la técnica, puesta al servicio de esa idea bien desarrollada. Intérpretes principales: Dan Dailey, Corinne Calvet, Williams Desmarest.



Lo quiso la suerte («Riding High»), dirección de Frank Capra y guión de Robert Riskin, basado en una historia de Mark Hellinger. *Film* de 1949, *re-make* del famoso *Broadway Bill*, que rodó en 1934 el propio Capra, y que nos muestra, en lo formal, una cierta innovación en la manera de contar clásica del estupendo realizador. La historia es típica de la ideología de Riskin y del mundo de Capra. Y el *film*, no trascendente, es, sin embargo, una gran lección de sencillez, bien narrada y construída. Intérpretes principales: Bing Crosby, Coleen Gray, Charles Bickford.



Tiempos de esplendor («Herrliche Zeiten»), dirección de Erick Ode y montaje de Walter Wischniewsky sobre guión de Günther Neumann. Probablemente uno de los *films* más significativos de estos tiempos y que demuestra, con justeza, la ideología actual de los creadores cinematográficos germanos. Toda la historia verdadera de Alemania desde fines del XIX hasta nuestros días, contada por sí misma; es decir, con la ayuda de un fabuloso y mejor montado material de archivo. Como espinazo que sustenta a lo largo de este espléndido *film*, las motivaciones sentimentales, las humorísticas y reales de la vida alemana e, incluso, de la de otros pueblos. El doblaje y los cortes han privado al público español de la visión completa de la obra.

miento del cine, tanto en su aspecto técnico como artístico e histórico.

El cine ha influído de tal manera sobre la gran masa, que los conceptos más fundamentales de la vida han sido transformados desde su raíz, las costumbres más tradicionales han cambiado o sido olvidadas y unos «nuevos modos» imperan en las relaciones entre las gentes. No vamos ahora a analizar si esta influencia del cine es o no perjudicial. Ese tema ha sido tratado numerosas veces y está bien establecido, ya que hay algunos aspectos perniciosos, pero que no siempre son aquellos que más fácilmente se muestran al espectador. Muchas veces los temas más inocentes en apariencia ocultan un veneno lento que a la larga puede perturbar—en realidad así ha ocurrido—más a la juventud de este siglo que las escenas más crudas en su aspecto plástico.

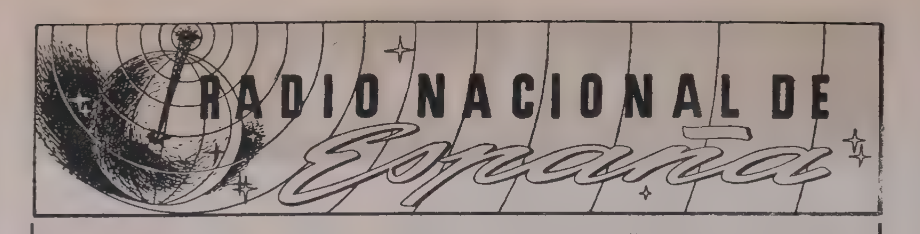
Estos matices son los más difíciles de percibir para los que se acercan esporádicamente al cine. Por esto consideramos tan necesaria la preparación previa de aquellos que han de ejercer una censura eficaz.

Esta preparación no debe limitarse, a nuestro juicio, a la exposición simple de un código de temas morales, morbosos o simplemente peligrosos para tal o cual clase de espectadores. Esta edución debe llegar mucho más lejos, debe fijarse en esos otros aspectos más sutiles que escapan a una definición concreta y que, sin embargo, ejercen una gran influencia sobre cierta clase de espectadores, y no nos referimos solamente a los jóvenes. Debe fijarse en *cómo* se presentan esos morbosos o inmorales problemas, o los aparentemente inocentes. Una escena de amor cruda y realista puede no ser en absoluto perniciosa, ni siquiera para los jóvenes, si su consecuencia es moral. En cambio, ejercerá siempre su terrible influencia demoledora sobre cualquier público, joven o viejo, campesino o burgués, la reiterada exhibición de una vida fácil, sin problemas, con amores ingenuos, todo ello muy limpio, muy honesto, muy «moral», aséptico, pero terriblemente engañoso, falso, creando en ese ingenuo espíritu que siempre reside en el espectador cinematográfico una ilusión que se traduce irremisiblemente en profunda desmoralización ante la realidad vital.

Evidentemente es difícil definir *a priori*, y mucho más establecer clasificaciones o límites que concreten estos temas «inocentes». Por eso es tan importante la preparación intensa del censor. ¡Cuántas veces hemos visto clasificadas como aptas para menores películas profundamente demoledoras de la familia cristiana—la serie del juez Harvey, por ejemplo—, mientras que en otras se han suprimido escenas que si bien podían tener un sentido equívoco sería solamente alcanzado por personas con antecedentes suficientes, esto es, adultos—y entre ellos los de una educación determinada—, y en cambio no podían ejercer ninguna influencia sobre públicos juveniles o de escasa preparación cultural.

En otro aspecto es también muy importante la educación psicológica de los censores. Hay películas intachables desde un punto de vista estrictamente moral y que, sin embargo, deben ser observadas con gran atención a la hora de clasificarlas. El ejemplo característico, que ya ha adquirido caracteres de tópico, es el de las películas de Frankestein, consideradas generalmente, al menos en España, aptas para menores, por un manifiesto y tremendo error.

Es necesario y urgente que las juntas de censura se constituyan por elementos que reúnan, sobre una sólida preparación moral indispensable, una formación profesional que les permita analizar las películas que juzguen de acuerdo con las conclusiones que fácilmente pueden desprenderse de estas consideraciones.



RESUMEN DE COLABORADORES Y EMISIONES

EMISIONES EN LENGUAS EXTRANJERAS
Onda corta de 32'04 m.: – 9.369.Kcs.

Italiana	18,05 a 18,20
Alemana	18,20 a 18,40
Eslovaca (l. m. v. d.)	18,40 a 18.55
Ucraniana (m. j. s.)	18,40 a 18,55
Arabe	18,55 a 19,20
Francesa	19,20 a 19,50
Rumana	19,50 a 20,05
Húngara	20,05 a 20,20
Polaca	20,20 a 20,50
Rusa	20,50 a 21,15
Inglesa	21,15 a 21,45
Atlántica	21,45 a 22,15
Brasileña	22,15 a 22,45
1.ª Norteamericana	24,00 a 24,40
2.ª Norteamericana	04,00 a 04,45

PROGRAMAS PARA HISPANOAMERICA

Longitud de onda 32,04 metros correspondientes a 9.363 kilociclos,
Horario de radiación de las 0,45 a las 4 de la madrugada, hora oficial española.
Boletines informativos a la 1, 2, 3 y 4 de la madrugada.
Programa diario de múcica regional española.
Colaboradores, entre otros, Manuel Ballesteros Gaibrois, Carlos Otero, Eugenio D'Ors, Gerardo Diego, César González Ruano, José María Sánchez Silva, Carlos Lacalle y Rafael García Serrano.
Secciones habituales dedicadas a la vida intelectual, artística, Teatro, Cine, Toros, Deportes. Un cock-tail diario a base de bebidas hispanoamericanas, servido por Pedro Chicote.

PROGRAMAS PARA ESPAÑA

LUNES

13,00 MERIDIANO ESPAÑOL: Esperanza Ruiz Crespo, Barbeito Herrera y Paz Gestoso.
15,45 EMISION DE POESIA: Demetrio Castro Villacañas.
22,45 YO SOY... (Humorista, escritor, autor de teatro).
23,00 LA MUSICA DEL MUNDO: Transmisiones diferidas de los grandes conciertos y festivales internacionales: Radiodifusión, Francés, Festivales musicales de Helsinsky, Viena, Lucerna, Salzburgo...
24,00 VIAJE A LAS ESTRELLAS.

MARTES

11,30 EL IDIOMA Y LA TRADICION: Emisión dirigida por D. Ramón Menéndez Pidal.
13,00 MERIDIANO ESPAÑOL: Josefina de la Maza, Leandro Navarro y José Díaz de Villegas (Hispanus).
15,45 EL CINE HOY: Carlos Fernández Cuenca.
21,00 CONEXION CON RADIO VATICANO.
23.00 LA MUSICA EN ESPAÑA: Nuestra mejor música contemporánea, interpretada por los primeros solistas españoles: Cuarteto clásico de Madrid, Gonzalo Soriano, Javier Alfonso, Carmen Pérez-Durías, Coros de Radio Nacional, Cuarteto de Madrigalistas españoles, etc., etc. Comentarios: Enrique Franco.

MIERCOLES

13,00 MERIDIANO ESPAÑOL: Melchor Fernández Almagro, Ramón Ledesma Miranda y Pedro Mourlane Michelena.
15,45 ATENEA, Revista de arte: Manuel Sánchez Camargo.
21,00 LOS PEQUEÑOS DIALOGOS DEL MIERCOLES: Alberto Insúa.
22,45 LA «CODORNIZ» EN LA ANTENA.
23,00 RADIOTEATRO MUNDIAL.

JUEVES

13,00 MERIDIANO ESPAÑOL: Federico de Urrutia, Julio Romano y Lope Mateo.
15,45 EN EL MUNDO DE LAS LETRAS: Carmen Conde (Florentina del Mar).
17,30 LA ACTUALIDAD MUSICAL: El único noticiario radiofónico español de la vida musical.

VIERNES

13,00 MERIDIANO ESPAÑOL: Natalio Rivas, Eduardo Llosent Marañón, Leandro Navarro y Juan Guerrero Zamora.
22,30 TEATRO REAL: Las óperas del repertorio internacional cantadas por Marimí del Pozo, Consuelo Rubio, Pilar Lorengar, María Luisa Nacher, Enrique de la Vara, Orquesta de Cámara de Madrid: director, José Luis Lloret. Comentarios: Antonio Fernández Cid.
23,15 EL COMPOSITOR JUNTO A SU OBRA: El autor explica e interpreta sus creaciones. En la actualidad, Joaquín Rodrigo.
24,00 LOS GRANDES ESPAÑOLES: Juan Guerrero Zamora.

SABADO

13,00 MERIDIANO ESPAÑOL: Concha Espina, Eugenia Serrano, Salvador Vallina y Cristóbal de Castro.
15,45 ECOS DEL TEATRO (Revista semanal): Manuel Díez Crespo.
18,00 EL CUENTO SEMANAL: Claudio de la Torre.

DOMINGO

13,00 LA SEMANA FUE ASI: Luis Araujo Costa, Duque de Maqueda y Carlos de la Válgoma.
16,00 EL MUNDO ES UN PAÑUELO (Comentarios): Federico Muelas.
23,00 TEATRO EN EL ESTUDIO (Obras originales y adaptaciones).

TRIUNFOS Y JUEGO

Viene de la página 13

participa tan poderosamente como
ña en el arte moderno, en la filosof
el treatro, en la tragedia eterna o
diana, no ha encontrado aún un ci
su talla. Es un hecho cierto. Se acu
todos los pecados a la censura, y
embargo, ha dejado pasar *Milagr*
Milán, que espanta y aterroriza a
tros reaccionarios, los que lograron
frazarse con las apariencias de l
palabras. Pero sólo un país sin c
puede reprochar a España que la t
¿A qué se debe esta ausencia de
gadores» en el cine español? España
sobre sus hombros, viva, apasionada
persensible, angustiada o alegre. La
bulle en todas partes. La historia ha
mulado en España las máximas av
ras europeas y africanas del arte
espíritu. Aquí se encuentran las hu
de un Mediterráneo mítico que ha
do a los fenicios, a los griegos,
latinos y a los moros; el eco de V
quez o de Cervantes, del Greco, de
de Vega o de Goya; la afición a la
deza y a lo absoluto.
Llegué a Madrid en día de postula
Millares de niños os acosaban con
huchas en forma de cabeza de neg
chino. Dos de estos niños postulant
cruzan a la entrada de una estación
Metro. Un *gag*: muy seriamente, fi
pedir el uno al otro.
En un taxi (Citroën 1922), el vi
dice que tiene prisa. Muy respetuosa
te, el chófer responde: «Pero yo
tengo...»
En la calle, si preguntáis dónde
el Correo, el viandante interrogado d
indicaciones precisas y añade sin ris
guna: «Estará usted justamente en N
tra Señora de Correos», crítica adr
ble de este edificio gótico-paladio-c
Una España extraordinariamente
y viva sólo aguarda un par de ojos a
tos. Ese día, la palabra *hispanidad*
nirá una realidad posible.
He buscado una razón a la ause
de «jugadores» o, por lo menos, a su
casez. Sin duda conocen mal el mu
que les rodea y son víctimas de ese
etivo» que causó estragos en Italia.
eso es insuficiente. La Semana del
Italiano que se celebró en Madrid
Milagro en Milán, Crónica de un a
Es primavera, etc.), prueba que esto
gaodres saben ver tan bien como los
más. Quizá una evasión más profun
Sea por lo que sea, un Comité esp
(formado por Luis Gómez Mesa, c
presidente; Alfonso Sánchez, Miguel
rez Ferrero «Donald», Carlos Ferná
Cuenca, Adriano del Valle, Joaquín
mero-Marchent, José Luis Gómez T
Guillermo Salvador de Reyna y José
main) va a escoger para nosotros,
trinta años de producción española,
«Semana» que esperamos definitiva
el conocimiento de este sector del
europeo. Grandes películas, películas
tas, películas de *amateurs,* serán pre
tadas pronto en París. Juzgaremos s
ellas y sin prejuicios. De igual forma
no pensamos necesariamente en el C
vaggio viendo *Ladrón de bicicletas,*
metemos ignorar a Goya viendo *La a*
maldita.

(1) Traducción, introducción y notas de C
Fernández Cuenca.
(2) Aquí se deslizaron, quizá por errores d
prenta, algunas equivocaciones. El número de
les, tomado sin duda del Anuario Cinematogr
Hispanoamericano de 1' 50-51, se refiere a las pr
cias y no a las capitales. Las cifras, aunque no
tas, son bastante aproximadas a la realidad, su
da ampliamente en los últimos doce meses.

CINE ESPAÑOL EN CANNES 1

Una propaganda contraproduce

**POR desgracia, contrastando con las
ciones británicas sobre cine, edita
con pulcritud y escritas por especiali
este folleto, editado por el Servicio de
tadística del Sindicato del Espectáculo
sencillamente bochornoso. Su mala pre
tación y su peor contenido recuerdan
peores programas de festejos de cualq
feria provinciana. Mal se defienden n
tras películas por el exterior, pero peor
minarán por esos certámenes si van ac
pañados por publicaciones de tan baja
lidad como la dedicada este año a Can
Mas la culpa, probablemente, es debid
la inexistencia de un organismo capaz
editar con eficacia y gusto las publica
nes necesarias que doten a nuestra es
bibliografía nacional de un prestigio
hoy por hoy, tampoco tiene.**

M.

EL PRIMER CONGRESO DE POESIA

«Un agua pura y dura» Verdad y libertad

Crónica de Leopoldo de Luis

TRES como zonas, o aspectos, me parece importante distinguir al hacer la crónica de las recientes reuniones de [Seg]ovia. Las sesiones propiamente des[tin]adas a exponer y comentar ponencias, [la] disertación de varios conferenciantes [...]es, y el establecimiento de una rela[ció]n personal entre los poetas, el cambio [de] impresiones, la unión de amistad y [el] mutuo conocimiento. No es esta últi[ma] la menos provechosa de las conse[cue]ncias obtenidas, porque acaso pecan [los] escritores en este país de una insóli[ta] falta de unidad y colaboración. [Au]nque no hay poesía colectiva, la poe[sía] se difunde en la sociedad, y esta di[fus]ión y sus problemas, y los proble[ma]s de la creación poética misma, sí [pu]eden considerarse comunes y general[me]nte sugeridores.

[U]n tema central, pie de conversación, [a]unque de otros posibles y suscitados, [a]nció la convocatoria de este Congre[so]: «vigencia social del poeta». El tema [tie]ne en sí su cara y su cruz, su acción [de] ida y vuelta: cómo vive el hombre y [su] obra en medio del mundo que le ro[dea], cómo se desenvuelve, con qué medios [cue]nta su obra, y cómo esta obra in[flu]ye en la sociedad que la recibe. Las [pon]encias presentadas al Congreso no [ha]n tenido relación sino con la primera [pa]rte del tema. La segunda, más hon[da] y más ardua, sin duda, fué tocada sólo [por] Dionisio Ridruejo, en una esplén[did]a intervención final, como uno de los [su]geridores del tema dicho. Más adelan[te] me ocuparé de ello.

LAS PONENCIAS.—El grupo de con[gr]esistas hispanoamericanos, integrado [por] Cote (Colombia), Arteche y Laredo [(C]hile), Ernesto Mejías (Nicaragua), Fer[ná]ndez Spencer (Santo Domingo), Ale[ja]ndro Romualdo y Alberto Ratto (Perú) [y] Hernández Aquino (Puerto Rico), tuvo [vo]z representativa en la persona de Eduar[do] Carranza, colombiano. Aboga por la [un]ión de ambas literaturas, la castellana [y] la hispanoamericana, niega el en[fre]ntamiento de modernismo y «noven[tai]ochismo» y se lamenta de la exclusión [de] la poesía hispanoamericana en las an[tol]ogías españolas y en los planes de en[señ]anza.

Suscitó este tema una viva conversa[ció]n. Puntualizó, sobre todo, Luis Ro[sal]es lo que de justo y de ligeramente [ap]asionado hubo en la expresión de Ca[rra]nza. «¿Hasta qué punto—decía Alon[so] Gamo—es responsable la propia Amé[ric]a, que no proporciona una extensa y [po]nderada labor crítica?» Hasta qué pun[to] no es también culpable el escaso in[ter]cambio bibliográfico, podríamos añadir. De cualquier modo, es importante que [l]os «voluntariamente españoles libres [qu]ieran ser españoles ahora que no tie[ne]n obligación de serlo», diremos con [fra]se feliz de Ridruejo, en su citado dis[cu]rso.

Otra ponencia fué la presentada por [Jo]sé Luis Cano, con las firmas de Ra[fa]el Santos Torroella y de quien esto es[cri]be. Su fin, orientar el movimiento de [sim]patía y amor por la obra poética, [ex]istente sin duda y manifiesto en el [en]tusiasmo de fervorosos grupos en múl[tip]les rincones de España, hacia la crea[ció]n de una «Casa de la Poesía». Que [en] ésta tengan lugar propicio bibliotecas [y] hemorotecas específicas, archivo y mu[seo] de cuanto afecta a la poesía y a los [gr]andes poetas, coloquios y cursos. En [de]finitiva, un punto de cooperación y con[viv]encia.

Dos extremos quedaron bien claros [aq]uí, a través de las palabras del ponen[te] y de las intervenciones posteriores: la [ra]dical diferencia entre el proyecto y [cu]alquier especie de gremialización, y [el] espíritu de libertad e independencia del [po]eta, puesto a salvo y entendido como [es]encial.

El problema de la crítica y su trascen[de]ncia en la formación, así como la raíz [de]l mal, proveniente también de la en[se]ñanza, fué analizado por Alfonso Mo[re]no. Propuso éste la creación de una cá[te]dra de Poética en la Universidad y de [u]n premio anual para la labor crítica.

poesía

La ponencia más encauzada en vías prácticas la sostuvo Ildefonso Manuel Gil. Es el eterno círculo vicioso de si el librero no trabaja el libro de poesía porque no lo vende, o si no lo vende porque no lo trabaja. Manuel Gil presenta una fórmula de evidente eficacia: que las juntas coordinadoras provinciales, incluyan en sus pedidos de cada trimestre algún porcentaje de libros de poesía, para bibliotecas, lo que atraería también, sin duda, el interés de los libreros hacia esta clase de publicaciones.

La voz de las jóvenes revistas, tan numerosas hoy en nuestra nación, estuvo en boca de Fernando Quiñones, director de la gaditana «Platero».

OTRAS INTERVENCIONES.—Claudete Aubert, joven poeta suizo, trazó un panorama poético de su país y de las circunstancias geográficas, históricas y sociales que condicionan en él la vida del poeta.

Edmond Vandercammen, fundador en Bélgica de las bellas empresas «La Maison du Poète» y «Le Journal des Poètes», habló de su tierra y de un Congreso Internacional que ha de celebrarse en Bruselas en año próximo.

Alberto de Serpa habló de la Poesía, del poeta y de Portugal. Una triste historia, como él nos dijo, que no deja de tener dolorosa vigencia sobre otras geografías.

LAS CONFERENCIAS.—Oír a don Eugenio d'Ors es siempre recibir su magisterio. En el curso de su conferencia inaugural, nos habló del énfasis que hay siempre en la expresión poética, comparó la poesía con la arquitectura y vino a defender una obra epilírica. Momentos después, desde la huerta del convento de Carmelitas, frente a un paisaje de inefable belleza, habíamos de sentir la sencilla y muda lección de Juan de la Cruz, dictada desde el fondo del tiempo.

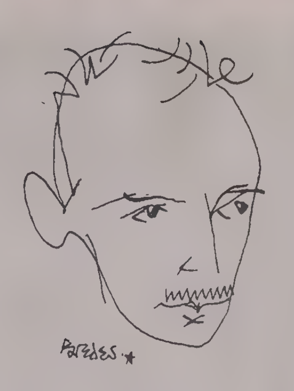
La palabra precisa y clara de Pedro Laín, que clasifica también cuanto toca, habló de la acción sosegadora de la poesía. «Poetas, interpretadnos», terminó el rector.

En el jardín del palacio de Quintanar disertaba Carlos Riba sobre Aribau, Maragall, Verdaguer, sobre el gusto por el idioma. Se reflejaba en el fondo de su voz el drama de los idiomas, de los dialectos que van muriendo, que se pierden pisoteados por esos monstruosos «idiomas básicos» o «idiomas comerciales». Mientras decía de su lengua catalana, unas cigüeñas de Castilla sonaban sus picos desde la romántica torre.

La extraordinaria generación del 25, llamada también de la Dictadura, fué estudiada por Ricardo Gullón. Guillén y Salinas, Lorca y Alberti, Diego y Alonso, Aleixandre y Cernuda, Altolaguirre y Prados, desfilaron ante los oyentes como figuras de un movimiento de depuración y dignificación de lo esencialmente poético.

Federico Sopeña, que ya había invocado en el primer día del Congreso la unidad entre los poetas, comentó una noche la íntima relación y los mutuos influjos entre poesía y música, estudiando principalmente canciones de Falla y de Joaquín Rodrigo.

(*Continúa en la pág. 18, 1.ª col.*)



SEIS PREGUNTAS A CARLOS SALOMON

1.ª ¿Cuántos libros tienes publicados y cómo se llaman?

—Cuatro. "La orilla", "La sed", "Las luces" y "Firmes alas transparentes".

2.ª ¿Podrías definirte como hombre y como poeta en diez renglones?

—Soy enemigo de las definiciones, quizá por lo mucho que me gusta definir. Te diré, sin embargo, que creo ser un hombre normal, tan normal como cualquier hombre de cualquier época, que "además hace versos". Y creo ser un hombre y un poeta con tendencia a manifestarse sencilla y directamente, con honradez. Clasificado de poeta "grave", trato de desenvolver mi poesía por su verdadero camino, apartado de todo concepto que no sea decir lo que quiero decir en cada momento, y eso, decirlo bien.

3.ª Para completar esa definición, describe a grandes rasgos tu vida.

—Nací en Madrid el 2 de septiembre de 1923. Tengo veintiocho años de santanderino. No he tenido un hijo, ni he plantado un árbol. He escrito algunos libros y he dejado de escribir, sin dolor de conciencia, a los demás. Fuí uno de los fundadores de "Proel" en abril del año 1944. Desde entonces, publico versos. Tengo dos libros más o menos premiados. Dirijo la Colección Hordino. No sé si he descrito a grandes rasgos mi vida.

4.ª Ahora que está de moda, ¿qué diez hombres elegirías tú para una antología poética "ideal" (de poetas españoles de hoy, se entiende).

—He dado mi voto para una antología de diez poetas, y no creo que los diez nombres de mi lista puedan constituir una antología ideal, ni aun con comillas. Mi antología "ideal" quizá tuviese siete o veinte hombres. Para dejarla en siete habría de renunciar a muchos nombres, poner dos categorías a la admiración.

5.ª ¿Piensas escribir algo más que poesía; novela, ensayo, cuento...?

—He escrito una novela, "Regresar también es partir", y mi deseo es hacer algo más de prosa. En realidad, creo que todos llevamos dentro el pensamiento de escribir el "Quijote".

6.ª Finalmente, ¿qué te parece el Congreso de la Poesía celebrado recientemente en Segovia?

—Toda reunión de poetas me parece bien, aunque reunión quiere decir todo lo contrario de unión. Los poetas estamos tan desunidos, desgraciadamente, que da gusto vernos juntos hablando de nuestras cosas.

F.

LA MUERTE

I

SI la Muerte viniera.
Si de pronto su boca
nos dijera: seguidme.
Si estuviera tan próxima
que viéramos las cuencas
de sus ojos, las órbitas
vacías, donde brilla
la oscura llama ignota.
Si la Muerte quisiera
llevarnos tras su torva
muralla y nos tendiera
sus manos en la sombra...

II

SI la Muerte viniera.
Si su voz sigilosa
me dijera: he venido,
sígueme, ya es tu hora.
Si su pálida mano
me tocara. Si todas
las mañanas del mundo
se tornaran remotas
cuando al ver a la Muerte
le dijera: me sobra
cuanto tengo, me falta
lo que nunca se logra...

III

CUANDO venga la Muerte,
puede ser que no la oiga;
puede ser que no sienta
su guadaña que corta.
Mas sabré que me busca,
porque todas las cosas
se me irán de las manos
como frutas redondas.

CARLOS SALOMÓN.



José Luis Cano, Alberto de Serpa, Ildefonso Manuel Gil, Rafael Morales y Charles David Ley —todos ellos de izquierda a derecha— en Segovia

teatro

«LA CARRETA»

Teatro de Romería

Una feliz idea de Juan Antonio de Laiglesia, comenzada a poner en práctica

El arte escénico tuvo su origen en la Iglesia y en el Pueblo, y a la Iglesia y al Pueblo debe volver.

A medida que su técnica y sus medios de expresión iban perfeccionándose, el Teatro fué apartándose de la sombra protectora de los templos y de sus ingenuos y primitivos espectadores.

La plaza público no significó sino el «umbral de paso» hacia sus ambiciones ciudadanas y palaciegas.

Cuando llegó a las cámaras reales, se olvidó de su humilde y sublime nacimiento y comenzó a servir de bufón a los mecenas y a la mosquetería de las urbes.

Prosperó en su nuevo oficio y llegó a construir corrales y salones y edificios dotados de todos los elementos que el progreso le brindaba: Plataformas giratorias, liminotecnia .electrónica, podios hidráulicos... ¡Qué lejos todo esto del tingladillo vacilante de los cómicos de la legua! ¡Y qué lejos también los vodeviles y los «freudimos» truculentos al uso, de los Autos, Milagros y Retablos que se representaban en los pórticos de las Catedrales, e incluso ante el altar mayor en las iglesias españolas durante las festividades de nuestra santa Religión.

Si el Teatro actual camina sin rumbo, es porque sufre una lamentable pérdida de memoria. No es bastante que, esporádicamente, monte con gran aparato un auto sacramental de antología, para un público que no lo comprende porque ha perdido el hábito de tales representaciones. El Teatro debe volver a la Iglesia y al Pueblo. Hay que romper, derribar el muro que él mismo ha levantado entre su arte y la moral cristiana. Hay que hacer desaparecer el prejuicio que él mismo ha contribuído a formar en la mente de las Jerarquías Eclesiásticas sobre su finalidad y «modos» de desenvolverse. El mito de la farándula amoral y desenfadada debe acabar. Y también el mito de que se trata tan sólo de un espectáculo para superdotados, intelectual y económicamente hablando.



El director y algunos de los actores de *La Carreta*, momentos después de la representación del *El retablo de San Ginés* en Cerrazo, junto a Santillana del Mar (Santander)

El Teatro ha de volver a la Iglesia y al Pueblo. Debe moralizar y enseñar a todos.

Es muy loable la iniciativa de los numerosos teatros de cámara y de ensayo. Ellos cumplen una función de buzos a la pesca de valiosas perlas literarias y escenográficas. Sin su valiente decisión de probar y de intentar, el Teatro seguiría anquilosado, escayolado por el «interés» de los empresarios comerciales, verdaderos maestros de obras del arte escénico. Pero no olvidemos ninguno que el Teatro es espectáculo de multitud.

Cuando fundé «La Carreta», mi Teatro de Romería, hace más de dos años, lo hice con este doble pensamiento: moralizar, enseñar y divertir; y a todos, sin excepción: Iglesia y Pueblo, los dos objetivos que hay que recordar al Teatro actual.

Todas las aldeas tienen un Santo Patrono cuya «vida y milagros» desconocen. Las romerías que celebran en su torno, aparte de la función religiosa, que suele ser para los lugareños la patente de corso para sus libaciones y excesos profanos, y aun profanadores de su memoria, carecen de todo recuerdo y loa al verdadero héroe de la fiesta.

«La Carreta» pretende llegar a todos los pueblos de España en los días de sus sus fiestas mayores, para darles una versión teatral de los hechos y milagros de sus santos tutelares.

Ya lo hizo en Cerrazo, aldea montañesa cercana a Santillana del Mar, con el estreno de mi *Retablo de San Ginés Escribano*, y en los puertos pesqueros de la provincia, con mi *Retablo de la Virgen Marinera*, en funciones para las gentes de la mar, patrocinadas por el Sindicato de la Pesca y el Ministerio de Información.

Pero esto no es sino el comienzo de una amplísima campaña popular. Los mineros, los labradores, los productores de las fábricas, los soldados..., el Pueblo, en suma, irá viendo desfilar ante sus ojos las antorchas de nuestro Teatro de Romería «La Carreta» y escuchando sus corales religiosos y sus representaciones, como les promete nuestro himno y nuestra bandera:

... Todos los pueblos de España
Sus santos conocerán
Si Dios quiere de esta hazaña
Proteger el noble afán.
Porque el nuestro es un Teatro
Diferente a los demás;
No divierte a tres o cuatro.
Que es del pueblo y nada más.

Ya se acerca "La Carreta"
Por el camino real,
Y una alegre pandereta
Es de la luna el cristal.

JUAN ANTONIO DE LAIGLESIA.



¡TODOS A CERRAZO!

El sábado 26 de Agosto a las once en punto de la noche

"LA CARRETA"

(TEATRO DE ROMERIA)

Presentará, Dios mediante, en el pueblo de Cerrazo y en función única, al aire libre,

El drama Religioso, en tres cuadros, original de Juan Antonio de Laiglesia

«Retablo de San Ginés»

con el siguiente REPARTO

SAN GINÉS, escribano	Eduardo Oreña	Cayo Druso	Angel González
Riccio Varo	Juan Antonio Rodríguez Varela	Soldados Romanos	Carlos y Alfonso Romero
Marsilio	Cándido Gutiérrez Pernía	Un viejo	Pedro Martínez
Itabro	Pedro Martínez	Helvia, joven cristiana	María Pilar de la Lampa
Rufo	Jesús Gutiérrez Pernía	Cornelia, madre de Helvia	Julita Gutiérrez Pernía
Anteo	José María Urtiaga	Marcia, campesina gala	Mencho Gutiérrez Pernía

Maestro de Ceremonias ... Fallín de la Campa

(La acción en Arlés, año 304 d. d. J. C.)

Pregón del Santo, escrito por el Dr. don José R. Salazar

Figurines y decorados sintéticos, de Luis Vigil (Madrid)

Efectos sonoros y luminotecnia, de «ONDAS» (Torrelavega)

Dirección y organización JUAN ANTONIO DE LAIGLESIA

«LA CARRETA» engalanada y rodeada de antorchas, saldrá de Puente de San Miguel con dirección a Cerrazo, a las diez en punto de la noche. Los actores, con sus trajes de escena entonarán durante el trayecto canciones religiosas del siglo XII

Al término de la representación, bellas señoritas y jóvenes de Cerrazo y San Esteban ante la imagen de San Ginés, que saldrá de la iglesia en procesión CANTARÁN Y BAILARÁN EL SANTO

La entrada al recinto será absolutamente gratuita. Lindas mozucas, ataviadas con el traje regional suplicarán sin embargo un donativo para contribuir a la reconstrucción de la capilla de San Esteban

Un servicio especial de autobuses saldrá de Torrelavega, «BAR SAJA», a las once menos cuarto de la noche.

(Con las debidas licencias civiles y eclesiásticas)

¡Montañeses! ¡Veraneantes! ¡Turistas!

¡Un maravilloso espectáculo de Arte y Folklore encuadrado en uno de los más bellos rincones de la Montaña!

¡Dos horas de místico recogimiento en el alto de Cerrazo!

El sábado 26 de Agosto, a las once en punto de la noche

¡TODOS A CERRAZO!

Viene de la pág. 1

Carta del Director

fondo de nuestra conciencia reconocemos como única verdad.

He querido corresponder a la muestra de confianza de Max Aub enviándome su libro con estas precipitadas reflexiones, y en las que nadie debe ser el menor ánimo de discurso. A su hora estuve en la trinchera en que creí mi deber estar. Cincuenta metros por medio, disparando, los amigos de Max Aub. Puedo jurar que no sentía, ni he sentido luego nunca, el menor odio contra ellos; contra *nosotros*, pues desde un plano superior de vista, desde la hondura de la sangre y el espíritu, *ellos* y nosotros somos *uno*, somos los mismos, salvo la porción de mentira que nos diferencie, desune y separe—según la cual, en definitiva, cada uno recibe su merecido.

Me gustaría que el autor de *Campo abierto* lo reconociera así y se lo explicara. Su próxima novela sería más novela de una guerra civil, sin dejar de ser una buena novela novela.

Conversación con Bragaglia

"Cincuenta años de retraso"



ATENEO: dos de la mañana. Anton Giulio Bragaglia habla a los madrileños durante tres madrugadas consecutivas. Lo avanzado de la hora se debe a que la dirección del Ateneo desea dedicar estas conferencias a los profesionales del teatro madrileño. No obstante, son muy pocos los que acuden, y aun éstos, de una manera esporádica y un tanto displicente. Sólo uno, Adolfo Marsillac, asiste a las tres conferencias con verdadero interés. Los otros, se aburren, por lo general, y hasta se permiten alguna sonrisa despectiva. Algún viejo caduco interrumpe con frases de aprobación los pasajes menos interesantes de las charlas, con lo que se gana las miradas de la tímida concurrencia.

Bragaglia es ameno, cordial, simpático. Su disertación parece más bien una conversación de café, con la extraordinaria ventaja de no efectuarse en un café.

Tres y media de la madrugada. Calles de Madrid. Hablamos con Bragaglia en el primer frescor de la mañana. En él, apenas un vestigio del viejo vanguardista: la gorra blanca.

—Muchas gracias por habernos hablado durante tres noches, a pesar de todo.

—*¿Por qué no han venido?*

—En parte, porque el teatro no les interesa. En parte, porque no saben quién es usted. Su nombre les suena tan extraño como el de Max Reinhardt o el de Pitoef. Y usted, ¿fué a verles a ellos?



Anton G. Bragaglia

—*No mucho, la verdad. Fui a dos*
tros y no me atreví a seguir.
—¿...?
—*No tuve fuerzas. En lo que vi h*
cincuenta años de retraso.
—Sucede con todo aquí.
—*Con los trenes, por ejemplo.*
—¿Y a qué espectáculos asistió?
—*Vi los "ballets" de Pilar López.*
parte popular, muy bien; en lo clás
un fracaso.
—¿Qué fué lo otro?
—*Más vale que no hablemos de ell*
—¿Qué opina de nuestros teatros?
—*Cincuenta años de retraso. ¿Los*
gistas" no intentan remediar algo,
protestan?
—Son, efectivamente, esos cincu
años a que usted alude. Sé, incluso,
algún movimiento de teatro vanguar
ta que murió porque el teatro en que
bían de representar no tenía bambali
—*¡No!*
—Sí.
—*En todo caso, no hay disculpa.*
he montado obras en escenarios infe
res a los de ustedes.
(Pausa.)
—Antes nos habló de la potestad del
rector de escena para adaptar las ob
¿usted la considera lícita siempre?
—*Siempre. Hay casos como el de*
yerhold, que montó un "Hamlet" de
minutos de duración, que escandaliza
muchos. Sin embargo, yo considero
perfectamente lícito, siempre que
anuncie al director escénico como a
de la obra, es decir, "Hamlet de Me
hold, inspirado en Shakespeare". E
adaptaciones se deben hacer: yo las e
túo de esta manera, sin modificar
sola letra del texto. Simplemente, su
miendo y alterando aquello que se co
dere oportuno.
—Usted hizo una película, ¿no es
—*Sí, la primera del mundo..*
año 1913.
—¿Por qué no siguió realizando
lículas?
—*Porque se convirtió pronto en un*
mercio. Hoy se habla de la pureza
cine italiano y, sin embargo, le aseg
que hasta De Sicca y Rosellini hacen
merosas concesiones a la galería. Mi
lícula era abstracta, a base de figura
formas puras. ¿Qué sucedería hoy
un "film" de esta especie?
—Pero el teatro está también con
cializado...
—*No el que yo dirijo. El Estado ita*
no pierde muchos millones anualm
en patrocinar un teatro de minorías.
eso es el nuestro el mejor teatro
mundo de hoy.
—No obstante, es popular que las
jores puestas escénicas son las ingle
—*El teatro inglés sigue unas dire*
ces demasiado rígidas, con un crit
muy sajón. En cuanto al teatro ruso,
sulta insoportable por su intención
pagandista. Tanto las dudas de Ha
como los ideales de Don Quijote, tie
allí un origen comunista. En todo cas
puesta en escena es siempre maravill
—Cree usted que el expresionismo
muerto?
—*Entendámonos. A la palabra ex*
sionismo se le dan los más diversos y
prichosos significados. Al hablar de
teatro expresionista, ¿a qué se re
concretamente?
—Al movimiento iniciado por Andr
y cultivado en Alemania por Kaiser,
ler, Brech.
—*¡Ah, bien! Aquello fué cosa d*
postguerra del 14; como tal movimie
puede considerarse definitivamente m
to. Aquel teatro significaba una oposi
a la guerra, una protesta a aquella
rra. Quedan, sí, las huellas que van
jando en la cultura todos los "ismos".
que sí se cultiva es un expresionismo
la decoración que no debe confund
con el que usted alude. Es éste un ex
sionismo puramente pictórico, que
tiene relación alguna con el teatro
Kaiser o de Toller, que era treme
mente realista en los decorados. El
mo movimiento es el del teatro abst
to. ¿Aquí no lo conocen?
—Desde luego, no.
—*Resulta muy gracioso. Los pers*
jes están representados por luces de
versos colores. Así, durante dos horas
final se hace insoportable.
—¿No va a dirigir usted en Espa
—*Me hubiera gustado...*
Se despide, y su gorra blanca se
de detrás de una esquina madrileña.
ton Giulio Bragaglia se ha ido así de
tre nosotros. Bien es verdad que sien
podemos consolarnos metiéndonos
cualquier teatro madrileño, con la seg
dad de ver una edificante y deliciosa
vista.

JESÚS FRANC

VISITA A MENENDEZ PIDAL



Ramón Menéndez Pidal conversando con nuestro colaborador Vicente Corredano, quien inicia con esta una serie de visitas a los escritores españoles más representativos

(…ne de la pág. 1)

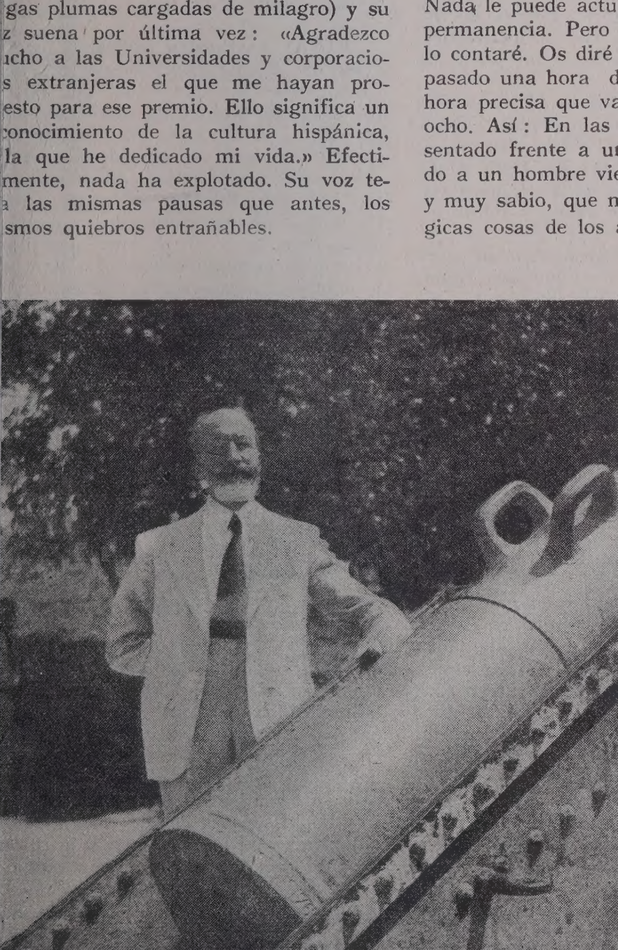
Nada quiero preguntarle. Me gustaría ber tanto, tanto, que me resulta impo-le reducirlo a la unidad.

Rápido ha pasado el tiempo. El tiempo don Ramón. El mío no se puede con-. De las siete a las ocho hay una ho-. Una hora de don Ramón Menéndez dal sentado junto a mí.

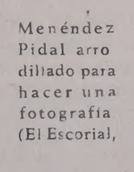
Al borde de la escalera le sugiero tí-damente el nombre del inventor de la amita. Es mi último intento, aunque bía que nada allí podía explotar. Me nde su mano huesuda (mano hecha de gas plumas cargadas de milagro) y su z suena por última vez: «Agradezco ucho a las Universidades y corporacio-s extranjeras el que me hayan pro-esto para ese premio. Ello significa un conocimiento de la cultura hispánica, la que he dedicado mi vida.» Efecti-mente, nada ha explotado. Su voz te-a las mismas pausas que antes, los smos quiebros entrañables.

Ya en el jardín miro de nuevo el corrido balcón. El balcón del cuarto de trabajo. Donde don Ramón investiga. Donde don Ramón escribe. Donde don Ramón sueña. Al abrir el portón sé que salgo de Junio. Los meses, las semanas y los días están donde vive el silencio. Donde el hombre medita.

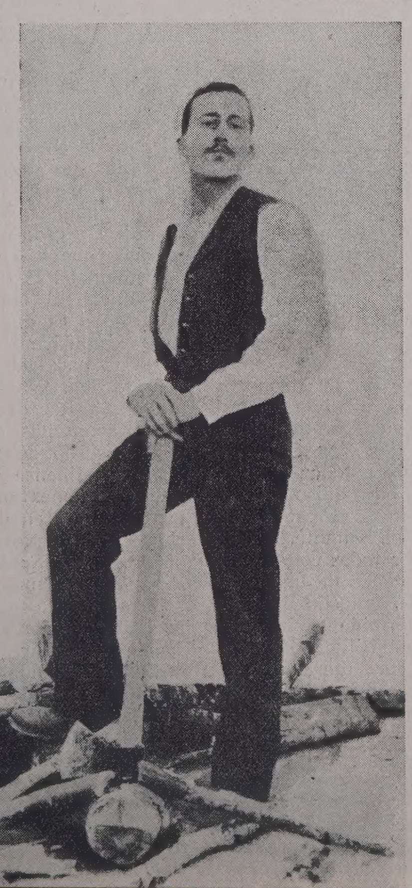
De vuelta, en casa, aquietado sobre la mesa, con los folios delante, pienso en mi hora con don Ramón. En ella he aprendido cosas que rara vez se aprenden. Ahora comprendo bien por qué no sale en los periódicos. Los periódicos están hechos para otras gentes. El no es actual. Nada le puede actualizar. Nada. El es la permanencia. Pero he de contar algo. Y lo contaré. Os diré exactamente cómo he pasado una hora de la tarde de hoy. La hora precisa que va desde las siete a las ocho. Así: En las afueras de la ciudad, sentado frente a un balcón, he escuchado a un hombre viejo y sabio, muy viejo y muy sabio, que me contaba cosas, mágicas cosas de los antiguos tiempos...



Caney (Santiago de Cuba), junto a un cañón antiguo del fuerte de El Liso, en el año 1937



Menéndez Pidal arrodillado para hacer una fotografía (El Escorial.



En Asturias (1885), durante unas vacaciones, haciendo ejercicio físico y vistiendo, en cierta manera, a la usanza campesina.



BIBLIOGRAFIA

En Quito, con el Presidente Plaza

La leyenda de los Infantes de Lara, Madrid, 1896; 2.ª edición, aumentada, 1934.

Crónicas Generales de España, Madrid, 1898; 2.ª edición, 1900; 3.ª, 1918.

Antología de prosistas castellanos. Madrid, 1899; 2.ª edición, rehecha, 1917; 3.ª, 1920; 4.ª, 1923; 5.ª, 1928; 6.ª, 1932; 7.ª, Buenos Aires, 8.ª, 1942; 11.ª, 1947.

Disputa del alma y el cuerpo y Auto de los Reyes Magos. Madrid, 1900.

El «Condenado por desconfiado», de Tirso de Molina. Madrid, 1902; 2.ª edición, Quito, 1905.

Poema de Yusuf; materiales para su estudio. Madrid, 1902; 2.ª edición, Granada, 1951.

La leyenda del abad don Juan de Montemayor. Dresden, 1903.

Sufijos átonos, Halle, 1905.

Manual elemental de Gramática Histórica Española. Madrid, 1904; 2.ª edición, 1905; 3.ª 1914; 4.ª, 1918; 5.ª, 1925.

Primera Crónica General de España. Madrid, 1906; 2.ª edición, en preparación.

El dialecto leonés. Madrid, 1906.

Los romances tradicionales de América. Madrid, 1906; 2.ª edición, 1928; 3.ª, Buenos Aires, 1939; 4.ª, 1941; 5.ª, 1943; 6.ª, 1945; 7.ª, 1948.

«Cantar de Mío Cid»; texto, gramática y vocabulario. Madrid, 1908-11; 2.ª edición, 1944-45-46.

L'Epopée castigliane à travers la litterature espagnole. París, 1910. *La Epopeya castellana a través de la literatura española*. Buenos Aires, 1945.

Poema de Mío Cid. Madrid, 1913; 2.ª edición, 1923; 3.ª, 1929; 6.ª 1951.

El Romancero español. Nueva York, 1910.

Roncesvalles, un nuevo cantar de gesta español. Madrid, 1917.

Documentos lingüísticos de España. Madrid, 1919.

La primitiva poesía lírica española. Madrid, 1919.—*La primitiva poesia lirica espagnola*. Bari, 1949.

Estudios literarios. Madrid, 1920; 2.ª edición, Buenos Aires, 1938; 7.ª edición, 1946.

Sobre geografía folklórica, ensayo de un método. Madrid, 1920.

Un aspecto en la elaboración de «El Quijote». Madrid, 1920; 2.ª edición, 1924.—*The Genesis of «Don Quixote»*. Nueva York, 1932.

Poesía popular y poesía tradicional. Oxford, 1922; 2.ª edición, 1928; 3.ª, Buenos Aires, 1939; 4.ª, 1941; 5.ª, 1943...; 7.ª, 1948.

El rey Rodrigo en la literatura. Madrid, 1924; 2.ª edición, 1925.

Poesía juglaresca y juglares. Madrid, 1924; 2.ª edición, Buenos Aires, 1942; 3.ª, 1945; 4.ª, 1949.

Floresta de Leyendas heroicas. Madrid, 1925; 2.ª edición, 1926; 3.ª, 1950.

Flor nueva de romances viejos. Madrid, 1928; 2.ª edición, 1933; 3.ª, Buenos Aires, 1938; 4.ª, 1939; 5.ª, 1941; 6.ª, 1943; 7.ª, 1944...; 9.ª, 1948; 10.ª, 1950.

El romancero. teorías e investigaciones. Madrid, 1928.

Realismo de la Epopeya española. La Plata, 1930; 2.ª edición, 1934; 3.ª, Buenos Aires, 1940...; 5.ª, 1945.—*Realismo della Epopea spagnuola*. Bari, 1949.

La España del Cid. Madrid, 1929; 2.ª edición, Buenos Aires, 1939; 3.ª, Buenos Aires, 1943; 4.ª, Madrid, 1947.—*The Cid and his Spain*. Londres, 1934.—*Das Spanien des Cid*. Munich, 1936-37.

Supervivencia del poema de Kudrun. Orígenes de la balada. Madrid, 1933.—*Das Fortleben des Kudrungedichtes*. Berlín-Leipzig, 1936.

Historia y Epopeya. Madrid, 1934.

El Imperio español y su provincia. Madrid, 1935.

Lope de Vega, el Arte Nuevo y la nueva biografía. Madrid, 1935; 2.ª edición, Buenos Aires, 1940; 3.ª, 1943; 4.ª, 1945; 5.ª, 1948.

Poesía árabe y poesía europea. Habana, 1937; ampliado en Burdeos en 1938; 2.ª, Madrid, 1941.—*Poesia araba e poesia europea*. Bari, 1949.

La idea imperial de Carlos V. Habana, 1937; 2.ª edición, Madrid, 1940...; 5.ª, *Charles-Quint et la conception de l'Empire*. París, 1946.

El honor en el teatro español. Habana, 1937; 2.ª edición, Buenos Aires, 1940; 3.ª 1943...; 5.ª, 1948. *Il sentimiento dell'onore nel teatro spagnuolo*. Bari, 1949.



La España visigoda. universalismo y nacionalismo. Madrid, 1938

Codicia insaciable, ilustres hazañas. Madrid, 1940; 2.ª edición, Buenos Aires, 1942...; 4.ª, 1947.—*Insatiable cupidité?* Alger, 1945. *Cupidizia insaziabile o gloriose imprese?* Bari, 1949.

La lengua de Cristóbal Colón. Burdeos, 1940; 2.ª edición, Buenos Aires, 1942...; 4.ª 1947.

El estilo de Santa Teresa. Madrid, 1941; 2.ª edición, Buenos Aires, 1942...; 4.ª, 1947.

Los españoles en la Historia; climas y depresiones en la curva de su vida política Madrid, 1947; 2.ª edición, Buenos Aires, 1951. *Gli spagnuoli nella storia. Bari*, 1951.—*The Spaniards in Their History*. Londres, 1950.

Caracteres primordiales de la literatura española. Barcelona, 1949; 2.ª edición, Buenos Aires, 1951.

El imperio español y los cinco Reinos. Madrid, 1950.

Castilla, la tradición y el idioma. Buenos Aires, 1945; 2.ª edición. 1947.

El Cid Campeador. Buenos Aires, 1950.

Cantos románticos andalusíes continuadores de una lírica latina vulgar. Madrid, 1951.

Los orígenes de las literaturas románticas a la luz de un descubrimiento reciente. Santander, 1951. (Traducción inglesa en la revista «Measure».)

Reliquias de la poesía épica española. Madrid, 1951.

UN ACTO DE JUSTICIA

Don Ramón Menéndez Pidal nació en La Coruña el 13 de marzo de 1869. A los veinticuatro años alcanzaba su doctorado en Filosofía y Letras por la Universidad de Madrid. En ese mismo año de 1893 escribió su obra en tres tomos *Cantar del Mío Cid; texto, gramática y vocabulario*, premiada por la Academia Española. Comienza aquí una obra, el detalle de cuyas etapas sería demasiado prolijo para los fines de esta noticia.

De *La leyenda de los Infantes de Lara*, publicado en 1896, a *Reliquias de la poesía épica española*, en 1951, son más de cincuenta las obras fundamentales que salen de la pluma de don Ramón. Para escribir esas obras, fruto todas ellas de minuciosa tarea investigadora, Menéndez Pidal ha recorrido España y seguido las huellas de nuestro idioma en todos aquellos países en que éste conserva huellas de nuestra tradición; la tradición es su gran descubrimiento, manifestada en romances escritos u orales, en música, documentos, caracteres raciales, paisaje y hechos históricos.

La obra de Menéndez Pidal supone la magnífica reconstrucción de toda una cultura, la ordenación de sus elementos hasta las últimas consecuencias, el descubrimiento de nuestro idioma como obra de los hechos históricos, de las «circunstancias» de nuestro pueblo, de nuestros ideales culturales, políticos y espirituales.

Menéndez Pidal ha hecho luz donde antes sólo había oscuridad. Su Cid, gran prototipo de nuestra raza, es, como dijo G. Girot, el que «vivirá y perdurará». Esfuerzo tan enorme y tan original como el suyo, auxiliado por una larga y laboriosa vida, abriendo campos nuevos a la investigación y al conocimiento humanos, se hace acreedor a la gratitud de Europa y del mundo. Por eso ahora, al serle concedido por la Academia Nacional de Liceos de Roma el premio de la Fundación Antonio Feltrinelli, no se ha hecho más que un acto de justicia.

SAMUEL BUTLER

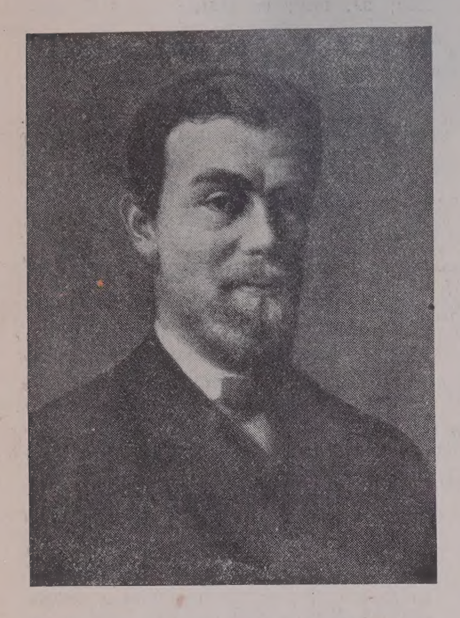
El 18 de junio de 1908 murió este escritor inglés. Samuel Butler había nacido en 1835. Hoy día se le puede considerar como un representante típico de la Inglaterra del siglo XIX. Hijo de un pastor protestante, diferencias familiares le hicieron emigrar a Nueva Zelanda y esta experiencia sirvió de tema para su primer libro: «First year in Canterbury Settlement.» Tenía por entonces treinta años. Poco después habría de publicar su «Erewhon», utopía a lo Swift que le haría ganar fama y trascendencia universales.

Butler dirigió después su vocación literaria hacia el terreno de la ciencia. Publica varios libros combatiendo las teorías darwinistas, cuyo propósito, según él dijo, era «expulsar del Universo la mente humana».

Posteriormente publica estudios críticos sobre temas musicales, de literatura clásica (suya es la teoría de que «La Odisea» es obra de una mujer), narraciones de viajes y un importante estudio sobre la obra poética de Shakespeare.

Su última obra, «The way of all flesh», es un vivo retrato de la vida familiar inglesa, criticando agudamente los puritanismos que la anquilosaban. El libro es, en cierto modo, una autobiografía.

Butler fué un inglés típico de su tiempo. Dominado por un optimismo doméstico e ig-



norante de la época que se avecinaba. Los vaivenes sufridos por su vocación literaria han enmascarado sobremanera su prestigio, a pesar de lo cual puede ser considerado hoy como figura representativa, caracterizadora de una época, digna de destacarse en esta hora de su cincuentenario.

LIBROS

«*Esta oscura desbandada*»

de Juan Antonio de Zunzunegui

Varias veces he comentado el alto nivel medio alcanzado por nuestra novela; esto, además, sucede en un momento de circunstancias difíciles para escribir novelas. En alguna ocasión hasta traté de enumerar el grupo de nuestros jóvenes novelistas, herederos en parte de Galdós y Baroja. Poco a poco, el grupo se va perfilando y aumenta. Juan Antonio de Zunzunegui forma parte de este grupo; acaso sea uno de los menos jóvenes del mismo. Y el de más numerosa producción (catorce títulos en total) y el más definido también.

J. A. de Zunzunegui se encuentra en el vértice de su vida de escritor. Lo ha alcanzado con sus dos primeros libros de ambiente madrileño: *El supremo bien* y *Esta oscura desbandada*. Ya podemos decir que sabemos lo que es como escritor; nos ha dado toda su medida, toda su capacidad. No importa que le falte por realizar todavía una buena parte de su obra, porque Zunzunegui escribirá bastantes novelas más. Cualitativamente, no aumentará en nada su calidad, que es y será la presente. «El estilo es el hombre», dijo Buffon. En el escritor, todo radica en el estilo; pero por estilo no entendemos forma. ¿Qué es la forma? El estilo es todo: esa unidad indivisible de idea y expresión, el hombre, al fin. Así, podemos afirmar que se conoce al novelista, al hombre Zunzunegui. Sabemos cuál es su estilo.

Las novelas de J. A. de Zunzunegui suelen ser extensas; *Esta oscura desbandada* tiene 334 páginas. En casi todas ellas (no sé si en todas), la acción transcurre en un largo período de tiempo. El castellano que posee Zunzunegui no me parece muy puro. Con claridad se advierte lo que trabaja cada uno de sus libros; resultan siempre un poco excesivamente trabajados. Hace tiempo viene dando uno por año, lo que juzgamos como excelente costumbre de escritor. Su calidad sobresale cuantitativamente. Su literatura es realista, de un realismo moderado, conservador.

***Esta oscura desbandada* es una novela lenta, gris. Una novela paciente, escrita a fuerza de constancia. El lector va entrando en ella con lentitud. El principio, «puesta en marcha», es lo más flojo de todo el libro; una narración demasiado plana, superficial, para presentar a los abuelos y los padres de Roberto. Acaso esta «puesta en marcha» sea innecesaria. Luego, poco a poco, la novela se apodera del lector. El problema planeado y la solución del mismo no me convencen. No creo que exista un hombre cuajado de virtudes, sin un solo vicio; ni creo tampoco en el caso contrario, en un ser humano totalmente malo; todo es bueno y malo a la vez, por el mero hecho de existir. La simple existencia de un hombre acarrea desgracias a otro, y, porque vive, el ser humano se siente desdichado, lo será fatalmente.**

Probablemente, uno de los mejorse aciertos de *Esta oscura desbandada* consista en haber centrado su acción en el barrio de Salamanca. Esto tiene que pesar en los lectores, con un peso beneficioso para la novela. Zunzunegui pinta con discreción los paisajes urbanos y los ambientes. Sin embargo, su trazo es corto y breve, carente de firmeza, de seguridad, de profundo conocimiento. Le ocurre lo mismo con los personajes. Necesita dibujarlo todo muy lentamente, con extraordinaria insistencia. A mi juicio, la característica de este escritor, ya lo he dicho, es la constancia.

Roberto es el mejor tipo de toda la novela y el más cuidado también. Dolores está bastante conseguida, aunque su marcha, la huída con Julián, resulta inverosímil. Dolores se rompe como personaje en la última parte y estropea el final. En la «baronesa», el autor consigue alguna de sus observaciones más agudas. En cambio, don León se me antoja bastante falso. Muy dibujado, Martín. Superficialmente vistas, es decir, poco vistas, poco conseguidas, Paloma y «Viva Cartagena». En cambio, don Bruno y Potito están trazados con más firmeza, con más gracia.

***Esta oscura desbandada* resulta un poco caricatura. Y Zunzunegui incurre en un grave error: el dinero no habría resuelto el problema de Roberto y Dolores. Por esta razón, no me convence la angustia de los personajes centrales, por esto se me antoja poco auténtico el problema planteado.**

He calificado *Esta oscura desbandada* de novela gris, escrita a fuerza de constancia. El que yo diga que me parece de ese color no implica ningún juicio acerca de su calidad; ninguna novela será buena o mala porque sea verde, roja, azul o rosa. Un hombre gris puede ser igualmente inteligente o tonto.

Una vez dije de Juan Antonio de Zunzunegui que era uno de nuestros novelistas presentes más interesantes y lo repito ahora. Se le debe respeto siempre, como merece, al menos, por su honestidad al escribir y su numerosa producción, cosas que todo el mundo debiera considerar en su justo valor.

FERNANDO-GUILLERMO DE CASTRO.

CONGRESO DE POESIA

(*Viene de la página 15*)

El mundo poético celta, con Santiag[o] la emigración y la cancioncilla popul[ar] y la dulce y triste Rosalía, fué evoca[da] con su elegancia y lirismo habituales [p]... Eugenio Montes.

LOS PRESIDENTES.—Dos figur[as] ejemplares presidieron en el aula rom[á]nica de San Quirce las reuniones: C[ar]los Riba y Vicente Aleixandre, que [al]ternaron con el poeta colombiano Edu[ar]do Carranza. La sombra de otro gr[an] poeta vive en esta vieja iglesia, de [cu]yas ruinas al pie de la Cuesta de C[a]puchinos creó don Antonio Machado [la] «Universidad Popular».

VISITA EMOCIONAL.

"En el viejo caserío
—¡oh anchas torres con cigüeñas!—
enmudece el son gregario
y en el campo solitario
suena el agua entre las peñas."

Desde esta ventana se ve el campo [so]litario también. Desde la ventana de e[sta] humilde habitación, miraba don An[to]nio sus campos de Castilla y soñaba [q]... era Dios lo que tenía dentro de su [co]razón. Pensamos en el poeta, en su ob[ra]. En el milagro del nacimiento de los v[er]sos, escritos sobre esta sencilla me[sa]. Pensamos en el hombre, «en el buen s[en]tido de la palabra bueno». Pensamos [en] el Guadarrama cercano.

Aquí está también el busto que h[izo] Barral, con los ojos de un ver leja[no], como don Antonio decía que quería [te]nerlos:

"cavados en piedra dura,
en piedra, para no ver."

como los tiene ya, en la eterna esta[tua] de la muerte, mientras nosotros los s[en]timos vivos aún, como posándose to[da]vía en estos objetos que amorosame[nte] conserva Luisa Torrego, su antigua y ... ciana patrona.

FINAL.—¿Pueden pedirse a un C[on]greso de Poesía conclusiones prácti[cas]? ¿Eran éstas las que había que busc[ar]? Como decía Miguel—el otro gran po[eta] del 98—, tendríamos que ponernos [de] acuerdo en qué se entiende por con[clu]sión y qué por práctico. A un escrito[r]... nal han sido llevadas las consecuenci[as], algunas muy concretas, de la conver[sa]ción. Pero acaso otras consecuencias [de] valor más humano y hondo se han pu[es]to a salvo, y acaso «echen raíces en el [fu]turo», como dijo en su discurso final ... rez Villanueva. Cierre magnífico del C[on]greso fueron las palabras de Carlos Ri[ba] hablando de un agua pura y dura— Poesía—, a la que hay que buscar ... sus hontanares de un hondo bosque, d[on]de mana siempre, aunque sea de noc[he]. Y las de Dionisio Ridruejo, concreta[ndo] lo que el poeta debe inexcusableme[nte] a la sociedad en que vive: verdad. ... proclamando la libertad del poeta p[ara] cantar insobornablemente aquello y s[ólo] aquello que vive auténticamente en él.

LEOPOLDO DE LUIS

EVELYN WAUGH

(*Viene de la página 7*)

Todavía hay otras obras de Waugh. Su último esfuerzo parece no ha tenido la normal recompensa de éxito. Al parecer, se trata de una novela de tipo histórico: *Hellena,* donde Waugh se desvía de su modo habitual de hacer. De creer alguna crítica norteamericana, se trata de una obra decepcionante. Tengo que aplazar mi juicio hasta conocerla.

Bien; ya estamos ante la obra de Waugh. Inicialmente se plantean varios problemas de estética literaria. Waugh es crudo. Mejor diríamos, es deliberadamente crudo. Su crudeza está diluída en un ambiente muy Mayfair con gotas de Chelsea y Bloomsbury. Si Huxley, en su *Contrapunto,* hace la disección de la llamada vida bohemia londinense de una época muy característica, Waugh sitúa a sus personajes en un ambiente más refinado, sin que ello implique mayor cantidad de quilates morales. Waugh está de vuelta de casi todo. Debe tenerse esto muy presente, porque forzosamente hay que conjugarlo con la calidad de católico que, sin remedio, forma parte de la personalidad de Evelyn Waugh.

Evelyn Wagh, «lingers fondly», recuerda con agrado, según manifiesta en carta a Randolph Chuschill, una época y un medio social que pueden caracterizarse como cínicos, decadentes, degenerados y ociosos. Hasta aquí todo es normal. Lo decadente, lo «faisandé» puede ser, sin duda, tema novelístico y, aún diríamos, lo es por definición. Pero lo que hay que aquilatar es el modo como se trata este elemento de trabajo. ¿Quizá a lo Coloma? No olvidemos que Evelyn Waugh fué recibido en la Iglesia Católica Romana en 1930. Esto quiere decir que aceptó íntegramente todos los corolarios inevitables a esta importante decisión. Pero si no en el estilo, tendente al sermón, del gran jesuíta español, ¿cómo le será lícito al católico tratar los elementos que maneja Waugh sin caer en pecado de escándalo? ¿Qué lección moral se desprencon la mayor naturalidad, gran secreto de de *A handful of dust,* donde Brenda, del éxito de Waugh, mantiene y aun fortalece una «liaison» con su amante, varios años más joven que ella, al saber que su único hijo ha muerto en un accidente de caza, arrastrando además a su marido, el estúpido Tony, a un final espantoso?

¿Qué moraleja—aceptadme la horrible palabra—se puede obtener de *Put out more flags,* donde el vago y ladronzuelo Basil, refinado hasta la náusea, se revuelca en su propia porquería en los días en que Inglaterra estaba en la «drôle de guerre» de 1939, y donde se pintan tipos tan fuera de la normalidad psicológica y fisiológica como Silk?

Y piénsese que Waugh, si no los defiende, «lingers fondly» en su memoria y los presenta con un evidente regodeo. Le atrae el Mayfair de «los veintes».

En *Brideshead revisited,* para mí su mejor novela, la familia católica inglesa que presenta, de un barroquismo muy artístico, sin duda, tiene a su cabeza visible en Venecia con su amante, hecho conocido y aceptado por todos como dentro de los cauces normales de la célula familiar. Hay en aquel amasijo de gentes de una vitalidad formidable, un tipo de niña delicioso que si literariamente salva al conjunto, en pura moral cristiana no es más que un caso insólito en un medio poco propicio.

En resumen: Evelyn Waugh atrae peligrosamente, y en este peligro se encuentra su mayor atracción. Creo grave esto para un católico que escribe novelas, porque no hace falta decir que a Waugh jamás se le podrá llamar un novelista católico. Tengo la seguridad de que él no lo ha pretendido nunca. Evelyn Waugh, «high brow» si los hay, con sus raíces sumergidas en unos años, los llamados «twenties», en ese medio de aristocrática bohemia, absoluto descreimiento y feroz egoísmo, le sería muy difícil hacer literatura ejemplar. Y tampoco es necesario moralizar a cada paso. Pero quizá no fuera malo que la «intelligentsia» de Farm Street, un R. P. d'Arcy, S. J., por ejemplo, dijera al oído algunos consejos a Waugh, si es que éste tiene, en su reciente catolicismo, la suficiente humildad cristiana para admitirlos.

En *Scoop,* Waugh desarrolla todas las mejores armas de su tremenda vena satírica, apuntadas al mundo fabuloso y un poco absurdo de Fleet Street. El periodismo londinense aparece desprovisto de muchos telones más o menos acerados para dárselos en una violenta y, en muchos casos, justa visión de su enorme ridículo. Y en *Scott King's Modern History,* Waugh malgasta una parte de su valiosa pólvora en un intento de ridiculizar un país donde el católico, cuando se decide a escribir, sabe mantenerse en el límite del escándalo; un país que es esta sufrida y católica España, tan mal comprendida por Waugh..., naturalmente.

Evelyn Waugh nos muestra al desnudo en esta obra su frialdad ideológica, aunque hace tiempo estábamos convencidos de que era y es un estupendo novelista con una visión clara de un conjunto de tipos a los que hace hablar con una fluencia, una sencillez y una naturalidad que sin duda son elementos decisivos [del] éxito de su obra. Tipos descritos [con] minuciosidad un tanto femenina, y un [po]der satírico tan formidable y tan sutil [que] en ocasiones uno se acuerda de aq[ue]lla célebre anécdota de De Foe, con [su] sátira *The shortest way with dissend[ers]*. Era tal la sutileza de esta sátira, que [las] autoridades de la época (1702) la tuvie[ron] durante algún tiempo por un elogio [de] la Iglesia Anglicana cuando era un fe[roz] ataque a la Iglesia establecida y en def[en]sa de los disidentes.

¿Es lícito que un católico novelista [se] exponga a correr este riesgo? Perm[íta]senos afirmar aquí que la piedra de m[oli]no atada al cuello y las profundida[des] marinas nos asaltan a veces como c[ual] pesadilla. Evelyn Waugh, al parecer, [no] piensa jamás en piedras de moli[no]. Allá él.

Veo difícil la introducción de la o[bra] de Waugh en España, y no por razo[nes] morales, esta vez. El ambiente, la atm[ós]fera, el «clima» en que se mueven [sus] personajes no es traducible con exacti[tud]. Recuerdo la crítica de *El último beso [de] Mrs. Cheney,* firmada por Luis Ca... Efectivamente, Mayfair en único y [ex]clusivo. Dar su «halo» en otro idioma [es] casi imposible. Y la obra de Wau[gh], sin su clima, quedaría reducida a un p... esqueleto, con todas las resonancias [fú]nebres que esto implica.

CHARLES GOFFIN

Orígenes del "jazz"

Tres siglos de tráfico humano bajo el "Código Negro"

SE ha escrito ya mucho sobre este sugestivo tema y, por ahora, no se discute el hecho de si el *jazz*, que es renovación musical en el campo del o, procede de Africa y de la expre- rítmica del *tam-tam*.

proceso evolutivo que va desde la ifestación artística de los negros a arte, hoy tan completo, que está pró- a convertirse en la típica música eamericana, constituye una inestima- enseñanza. Paul Valéry escribía, ha- algunos años, que todo lo realizado el terreno del arte vivía por inspira- europea. Me parece que el *jazz* es rimer fallo de este axioma. Con esta ica, que apenas cuenta medio siglo, érica demuestra, gracias al poder crea- de los negros, la falsedad del aserto Paul Valéry. Pero veamos más deta- amente por qué caminos inverosími- a través de qué doloroso calvario, el -*tam*, del que tanta burla se ha he- está en vías de adquirir la aparien- de un fenómeno artístico mundial. se estudian, por ejemplo, las notas líticas sobre las Colecciones etnográ- s publicadas por el Museo del Congo 1902, se puede formar un juicio exac- le la reacción general que pedía una ica rudimentaria, frecuentemente en sición con la educación europea.

Los negros están lejos todavía de es- ase social y artística ; en general—sal- ciertos grupos que poseen medios mu- les más elevados, sobre todo en el e—, consideran como productores de idos agradables instrumentos cuya úni- razón de ser es el ruido. Con ellos ntan realizar lo que entienden por sica. Estos sencillos instrumentos de- incluirse, por tanto, entre los «mu- les».

L autor de este relato, que escribía a vez que Buddy Bolden, le daba elocuente mentís en Nueva Orleáns, ide los instrumentos de los negros canos en cuatro grupos : 1.°, instru- ntos de agitación (cascabeles, campani- , castañuelas) ; 2.°, instrumentos de cusión (*tam-tams*, tambores, *gongs*, ófonos) ; 3.°, instrumentos de viento ompas, silbatos, flautas), y 4.°, instru- ntos de cuerda (guitarras, mandolinas, iras).

Esta división específica requiere una mera aclaración. No sé si los que iden- can el origen del *jazz* con la percusión *tam-tam* tienen una idea clara de la ma exacta de este último instrumen- El *tam-tam* es un instrumento con- tente en un trozo de madera, vaciado ta alcanzar una sonoridad especial o la percusión ; el tambor es todo ins- mento cuya sonoridad se ha obtenido la percusión de una piel tensa.

Es evidente, por lo tanto, que cuando habla del ritmo del *tam-tam* hay que ender el ritmo de la percusión según tradición negra, es decir, sobre los *n-tams* o los tambores, porque ambos stituyen las variantes de un mismo ncipio rítmico.

En el terreno geográfico, el área de ex- sión artística de los negros abarca to- las regiones donde los traficantes de ne humana llevaban a cabo sus *ra- as*. El Dahomey, el Senegal, el Con- la Costa del Marfil, reconocen, entre negros americanos, tipos representa- os que demuestran la diversidad afri- na de las razas saqueadas y esclavi- das vergonzosamente.

EN el año 1910, J. B. Durand publi- una obra en dos volúmenes titula- *Viajes al Senegal*, donde brindaba al- nas descripciones de escenas de trances micos y de danzas de indígenas : uando se entregan a una danza fúne- , el sonido del tambor acompaña sus sos, y una guitarra y una arpa con erdas de pelo de rabo de elefante, to- das a mano, activan el movimiento.» Mucho tiempo antes, los relatos de los jeros habían indicado la existencia esta tradición. Bajo el reinado de is XIV, un tal André Bue visitó la a de Cazegut y describió una recep- n del emperador, en la que un *griot* eralmente vestido de cascabeles y cam- nillas presentaba al soberano ; esta ce- nonia era acompañada con los rugidos una trompeta africana, el *bombalón*, la que se soplaba a un tiempo que se lpeaba sobre ella con un martillo de erro.

Un viejo dignatario de Luis XIV, que bía vivido en la Costa del Marfil, ex- cal a, además, que él mismo, al cabo un cierto tiempo, quedó subyugado r la inquieta belleza de la percusión. confesaba preferir el sonido de los cuernos, acompañado con dos badiles golpeados con cadencia, a la armonía de los óboes de Versalles.

Después de un viaje a la costa occidental de Africa, I. Degrandpré escribía, en 1801, que la música negra no implicaba una melodía, pero que un oído ejercitado se daba cuenta, después de cierto tiempo, de las calidades armónicas, siempre acompañadas de palmoteos de manos, que señalan la medida y dan expresión al ritmo de la danza.

Por su parte, S. M. X. Golberry, en la misma época, relataba sus impresiones en los *Fragmentos de un viaje por Africa* y llegaba a conclusiones idénticas a las de Degrandpré : «Después del crepúsculo, todos los poblados resuenan de cantos que acompañan a las danzas ; a veces, pueblos distantes media legua uno del otro ejecutan el mismo canto y se responden alternativamente. Y hay que ver con qué silencio y con qué atención escuchan los negros y las negras jóvenes, mientras dura esta correspondencia armónica.»

EL barón de Wimpffen ha escrito también entusiastas descripciones. He aquí una de ellas, que he encontrado reproducida de *Negros y negreros*, le Charles de la Roncière : «Es tal el ardor de los danzarines que, a veces, la orquesta no cesa de tocar de sábado a lunes por la mañana. Un negro a horcajadas sobre un tambor lo hiere con golpes sordos ; otro tambor produce sonidos más acelerados ; un violín de cuatro cuerdas, la *banza*, es pulsado como una mandolina... Tienen sobre los músicos europeos la ventaja de no ser elementos pasivos ; se compenetran tan bien con el sentido de lo que hacen, que sus posaderas se agitan en un acorde perfecto con el pie que marca la medida...»

Tal era, en pocas palabras, el estado de la música africana de los negros cuando los odiosos comerciantes de carne humana se entregaron a un tráfico que constituye una vergüenza, de la que no se limpiará fácilmente el hombre blanco. En 1571, sin embargo, el Parlamento de Guyena había proclamado : «Francia, madre de la libertad, no tolera ningún esclavo» ; pero en 1670, bajo el reinado de Luis XIII, la trata fué autorizada bajo el engañoso pretexto de que la esclavitud era el medio más seguro de lograr la conversión de los negros. En 1685, la realeza de Francia dictó el famoso Código Negro, que organizaba legalmente la esclavitud.

Y la ignominia escandalosa de la trata de «madera de ébano» iba a continuar durante tres siglos. El viaje duraba muchos meses, y entre las razas saqueadas, los negros del Congo eran especialmente preferidos por su calidad de cantores, que acunaban la nostalgia de los pobres condenados. De la Roncière ha descrito este espectáculo : «Para combatir la nostalgia y el marasmo que los arrebata, sus satélites, los vigilantes, los hacen salir dos veces al día y los obligan a sentarse, encadenados por la cintura, en medio del patio. Uno de ellos entona un canto africano y se golpea las manos a compás : desgraciado del esclavo que no lo imita. El látigo silba por encima del círculo de carne humana y le impone por el terror la obligación de entregarse a la risa y a la alegría.»

ESTE ritmo, que fué transportado con los pobres desheredados que no guardaban de su patria africana más que esta sola herencia, es el que iba a fertilizar sus tradiciones en Santo Domingo, Martinica, Guadalupe, islas de Sotavento y América, principalmente en Luisiana.

Es el ritmo vivificante que, bajo una serie de influencias folklóricas, iba a desarrollarse lentamente, pero con firmeza. En los campos de algodón, durante la recolección, en las cabañas de negros, el sábado por la noche, durante las diversiones toleradas por los amos, los esclavos transmiten a sus hijos el legado febril del ritmo.

Yo creo que la pulsación del *tam-tam*, que va a desenvolverse hasta el *ragtime*, no es más que una de las manifestaciones religiosas que colocan a los negros en trance. Este fenómeno no ha sido nunca bien explicado y considero, sin embargo, que es esencial, si se quiere penetrar en los caracteres intrínsecos del alma misma del *jazz*.

EL negro era religioso. Una de las formas de su inquietud celestial se traducía en el culto de la serpiente, cuyo origen se ha descubierto en el Dahomey y el Congo. Las ceremonias religiosas o mágicas tenían la apariencia general de escenas de frenesí o de posesión. Y ordinariamente eran acompañadas por golpes de *tam-tam* o de tambores, aunque, rápidamente, por una especie de asociación sensorial, el golpe de tambor era concomitante con la acción epidémica del trance, que todos los testigos han descrito en Africa y territorios de esclavos.

Este trance y este ritmo constituyen el alma del *jazz*. Procedentes del Senegal, del Congo o del Dahomey, iban a implantar, a unir a las tradiciones en desarrollo de Haití, Santo Domingo, Guadalupe, América del Sur o Luisiana, una música específica negra, pero teñida, sin embargo, de un folklore local que transforma el ritmo en *beguine*, rumba, tango o *ragtime*.

Sin embargo, esta música peculiar, como tantas otras que existen en el mundo, iba a detenerse no en el Congo, sino en Nueva Orleáns, donde se podrían actualizar las descripciones de los primeros viajeros para mostrar las danzas lascivas acompañadas por una orquesta primitiva, cuya composición se perfecciona lentamente hasta 1890.

EL ritmo africano se detendría también en el distrito de casas cercadas de Storyville, donde los viejos ejecutantes negros cantan *blues* melancólicos ; los criollos mostrarían un estilo muy peculiar, y, al otro lado de Canal Street, en Nueva Orleáns, otros negros ya más americanos, tocarán salvajemente hasta que Buddy Bolden marque la pauta a Bunk Johnson, King Oliver y Luis Armstrong.

Es curioso pensar que las mismas escenas de Vandou, que subsisten todavía en Haití, se repiten en Nueva Orleáns. Es también extraordinario volver a encontrar, en las colonias francesas y en Luisiana, el mismo término *mamanloi* o *mamaloi*, que designa a la sacerdotisa del culto sincopado.

La nueva música iba a conquistar el mundo gracias a la acción vivificante de tres fenómenos, que no beneficiaron a otras formas artísticas ; es, en primer término, el Mississipí, que implanta las nuevas formas musicales en San Luis, Davenport y Chicago. Esta acción profunda iba a ser confirmada gracias al gramófono y la radio.

En 1916, en Chicago, el *ragtime* fué bautizado con el nombre de *jazz* ; desde entonces comenzó su camino. Y ha llegado a ser la música del país más grande del mundo y está en vías de conquistar los cinco continentes. Es una historia todavía misteriosa y que algún día mostrará a los hombres su marcha dolorida y maravillosa, a través de la cual el ritmo del *tam-tam* y el trance han sido elevados a la categoría de fenómeno artístico mundial.

(Traducción de ANTONIO CRESPO.)



Dibujo de José Roca



En el próximo número, publicaremos el artículo de Julio Diamante, Secretario del *Hot Club* de Madrid, «La música de jazz, música negra».

DALI

(O del genio)

Barcelona, 26 de junio.

«Antes que Dalí sólo está Dalí»



He ido a ver una exposición de Salvador Dalí con la esperanza de encontrarme al flamígero pintor catalán. En efecto, lo he visto, al fondo de la última sala, con sus bigotes largos y enhiestos como los de un mandarín chino, rodeado por un grupo de adolescentes imberbes y de viejas damas teñidas y reteñidas. Tal vez es, me dijeron, su auditorio predilecto: el de los que aún no han comenzado a vivir y el de los que ya están terminando. Por medio de su secretario le hice saber mi deseo de que me concediera una entrevista, siquiera fuese de pocos minutos. El pintor me miró atentamente durante casi más de un minuto y me dijo:

—*Le conozco y sé cómo piensa. He leído su diario. Y me asombra que haya hecho gestiones para hablar conmigo. Cruzaría con usted algunas palabras, aun a costa del suplicio de tener que escuchar cosas sin sentido ni peso. Pero ahora es demasiado tarde. Vuelva con sus imbéciles y sus papagayos cronométricos.*

Me excusé lo mejor que pude, pero Dalí se mostró inconmovible. Sus bigotes vibraban con ira mal reprimida.

—*Váyase, Mr. Gog. No soy el hombre que anda usted buscando. Usted no podría comprender ni uno sólo de mis pensamientos. Usted gusta de los hombres originales, y yo estoy por encima de eso porque soy lo nuevo en lo eterno. Usted busca a los hombres inteligentes y yo estoy por encima de la inteligencia, porque soy el genio absoluto, el genio "tout court".*

"Yo no puedo hablar con personas como usted, todavía inmersas en la más absoluta banalidad. Mi empresa en estos momentos es demasiado importante para perder el tiempo intentando modificar su cerebro.

—Pero, señor Dalí...

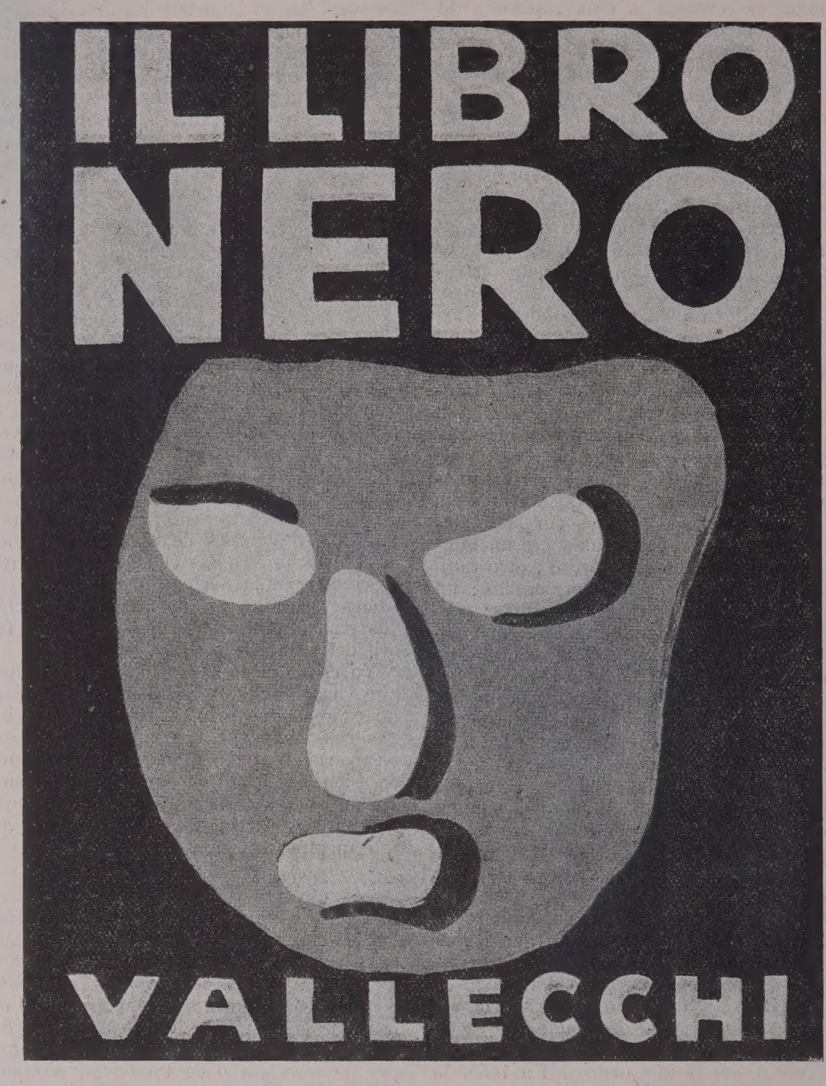
—*¿Para qué quiere saber lo que estoy haciendo? Demasiado difícil para usted. Yo estoy simplemente transformando en formas y signos nuevos toda la realidad humana y divina. Estoy trastocando el mundo que conocemos todos para revelar la otra parte, el reverso. La verdad es como la luna, que sólo deja ver una de sus caras. Solamente mi genio puede imponer una segunda y más auténtica visión del Universo. Dios ha dejado a mitad su obra: le toca a Salvador Dalí completarla y acabarla. Y al hacer de Dios, no es según la idea equívoca y baja que los hombres tienen de él. Dalí no es un artista como los que ha habido hasta hoy, sino un creador que tiene que abrir una segunda era de la humanidad. Antes que Dalí sólo está Dalí.*

Dalí es el último recentor de la pintura, su evangelio. ¿Cómo pretende que pierda un solo minuto con usted? Váyase o le haré detener por mi escolta.

En verdad, tenía bastante. Había conocido la persona de Dalí y su manía. Y éste me había dicho más de lo que yo pretendía saber. Sin despedirme siquiera, salí de la sala de exposiciones y penetré en un café de la Rambla para beber una naranjada fresca.

FALSAS ENTREVISTAS DE PAPINI
CON PICASSO Y DALI

Algunos periódicos nacionales se han ocupado recientemente de una entrevista de Giovanni Papini con el pintor Pablo Picasso e incluso han publicado fragmentos y citas de la misma, dándola como verdadera. La entrevista en cuestión no tuvo lugar entre Picasso y Papini, sino entre Picasso y *Mister Gog*. Era, pues, una interviú imaginaria, publicada por Giovanni Papini en su última obra, *Il libro nero*, que es a modo de complemento de otro libro suyo, *Gog*, y en la que el gran escritor italiano continúa mostrando sus tan conocidas dotes de agudeza y capacidad crítica. Papini se hace de nuevo intérprete de su época—su pesimismo con respecto a ella justifica el título del libro—a través de los principales personajes de hoy. Varios españoles entran en turno (Picasso, Dalí, Lorca, Unamuno). De entre ellos queremos traer a nuestras páginas a Picasso y Dalí, en cuyas entrevistas parece como si el escritor italiano tuviera presente esta frase de su «Exposición personal»: *Todo el talento de ciertos hombres se reduce al arte de hacer creer que poseen aquellas cualidades de que carecen.*



Portada del libro de Papini donde se publican estas entrevistas

PICASSO

(O de los fines del arte)

Antibes, 18 de febrero.

«Yo soy realmente una «diversión pública»



Hace ya años que compré en París seis cuadros de Picasso, no porque me gustaran, sino porque estaban de moda y me servían para obsequiar con ellos a los que me invitaban a comer. Ahora, encontrándome solo en Costa Azul y no sabiendo cómo pasar el día, me ha tentado el deseo de conocer personalmente al autor de aquellas pinturas.

Vive aquí cerca, en una villa junto al mar, con una mujer muy joven y muy bella. Tiene, creo, sesenta y cinco o sesenta y seis años, pero es de buena sangre catalana (1), fuerte y bien formado, de buenos colores y de buen humor.

Al principio hemos hablado de ciertas amistades comunes; en seguida, la conversación se ha orientado hacia el tema
pictórico. Pablo Picasso tiene menos
artista feliz que de hombre intelige
sin miedo a sonreír, cuando así proc
de las teorías que sobre él han const
dos sus admiradores.

—*Usted no es un crítico ni un es*
—me ha dicho—*y, por tanto, puedo*
blar con libertad. De joven, como to
los jóvenes, he profesado la religión
arte, del gran arte. Pero después, al
sar de los años, me percaté de que el
te, lo que por él se entendía a fines
ochocientos, era algo terminado, m
bundo, condenado a que la llamada "
tividad artística" no fuera, en su mis
abundancia, más que una multifo
manifestación de agonía. Los hombres
hoy han depositado su fe en otras co
las máquinas, los descubrimientos c
tíficos, la riqueza, el dominio de las f
zas naturales de la tierra y del mun
No se sentía el arte como necesidad
tal, como necesidad espiritual, a se
janza de lo que pasaba en siglos ante
res. Muchos seguían ocupados en e
diar al arte y a los artistas, mas por
zones que tenían poco que ver con el
te mismo; por espíritu de imitaci
unos, por la fuerza de la inercia, ot
y otros por nostalgia de la tradición,
amor a la ostentación y al lujo, por
riosidad intelectual, por moda o
cálculo, Vivimos todavía, por hábito
"snobismo", en un pasado reciente, p
la gran mayoría—baja o elevada—car
por completo de una sincera y autén
pasión del arte, que considera como a
difuso, inconcreto y ornamental. Poco
poco, las nuevas generaciones,
aman solamente la mecánica y el dep
te, más sinceras, más cínicas y bruta
que las de tiempos pasados, orillarán
arte en museos y bibliotecas como in
reliquia del pasado.

"¿Qué puede hacer un artista que,
mo a mí me sucede, se da cuenta de
proximidad de este final? Se hace m
duro cambiar de oficio. Cambio, por o
parte, peligroso desde un punto de vi
práctico. Sin embargo, se ofrecn con
ta nueva situación otros caminos a
guir.

"Desde el momento en que el arte
es cebo que atrae a los mejores, el ar
ta puede dedicar su talento a inten
nuevas fórmulas, a todos los caprichos
la fantasía, a satisfacer todos los ex
dientes del charlatanismo intelectual.
el arte, el pueblo no busca exaltación
consuelo; pero el refinado, el rico, el oc
so, el catador de quintaesencias, busc
lo nuevo en lo extravagante, lo escan
loso. Y yo, de mi época cubista ha
ahora, me he consagrado a contestar
estos señores y a aquellos críticos con
das las cambiantes genialidades que
me han ocurrido y que cuanto menos
comprendían más se admiraban. A fu
za de operar constantemente con es
juegos, con estos funambulismos, con
tos rompecabezas, mis arabescos se
cieron célebres muy de prisa. Y la ce
bridad significa, para un pintor, vend
ganar, fortuna, riqueza. Y ahora, co
sabe, soy célebre y rico. Pero cuando
toy solo, de mí a mí, no tengo el va
de considerarme un artista en el antig
y gran sentido de la palabra. Verdader
pintores fueron Giotto y Tiziano, Re
brandt y Goya: yo soy solamente
"amuseur public" que ha comprendi
su época y ha disfrutado cuanto ha
dido de la imbecilidad, la vanidad y
estupidez de sus contemporáneos. La m
es una amarga confesión, más doloro
de lo que pueda parecer, pero que tie
el mérito de ser sincera.

"*El après ça*", concluye Pablo Picas
"*allons boire*".

La conversación no acaba aquí, pe
no tengo la paciencia de registrar otr
abundantes paradojas que saltan duran
mi charla con el viejo pintor catalán.

(1) **Obsérvese que *Mr. Gog* cae también en divulgado error de considerar catalán al pintor Málaga. (N. de la R.)**

A NUESTROS LECTORES

El próximo mes, siguiendo la costumbre anual en este tipo de revistas, no aparecerá el número de INDICE correspondiente a agosto. Nos proponemos en ese tiempo tomar un breve descanso y atender a la confección del extraordinario que aparecerá en septiembre.

Ese extraordinario se servirá a nuestros suscriptores al precio de siempre, para compensarles del que dejamos de publicar, y a DIEZ pesetas en la calle, al público de quioscos y librerías.

Creemos cumplir así la línea de esfuerzo y superación que nos hemos impuesto, vendiendo a un precio mínimo, apenas de costo, y agradecemos por anticipado a nuestros lectores la comprensión con que, estamos seguros, acogerán nuestra falta de puntualidad a *la cita de agosto*.

Igualmente pedimos disculpa a los amigos de provincias que en número creciente nos escriben cada día solicitando la revista y nuestra presencia allí.

En septiembre estaremos en la calle con nuevas secciones, nuevos temas, nuevos colaboradores de dentro y de fuera y un nuevo plan completo de ediciones y distribución. INDICE ha querido hacer frente también a este mal endémico que ha sido siempre en España hacer llegar una revista de cierto corte o relieve intelectual a cualquier rincón que no sean Madrid o Barcelona. Prescindiendo de intermediarios, la nuestra se dispone a vencer también ese bache, saliendo de nuestras manos y yendo directamente, sin pasar por otras, a las de los que nos la solicitan.

Otra buena nueva tenemos, por último, que anunciar a nuestros lectores: la constitución, para el curso próximo, de una empresa editorial de base económica ya firme, que hará realidad nuestra esperanza de este año de déficits y lucha: publicar periódicamente libros y obras de escritores nacionales y extranjeros de escaso conocimiento hoy entre nosotros por uno u otro motivo, a los que INDICE prestará la garantía de su sello intelectual, su segura difusión y su pie de imprenta.

Hemos hecho frente a lo peor, hemos tenido fe en la honestidad y porvenir de nuestra aventura, hemos tenido razón..., contra toda previsión y mal augurio. Esperamos, sencilla y llanamente, seguir teniéndola, para no defraudar a tantos como han creído en nosotros... y para no dejar de tenerla, que sería lo único grave, lo único que justificaría nuestra desaparición y la pérdida de la amistad de los que nos distinguen con su ayuda.